

**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

*Tesis*  
**¿CUÁLES SON LOS PRINCIPIOS QUE RIGEN EL  
ARTE DE LA SOCIEDAD DEL SIGLO XX? –  
Reflexión basada en la visión estética de José Ortega y  
Gasset.**  
*Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía con mención en  
Axiología y Filosofía Política*

**Autora: Macarena Torres Saavedra  
Profesor Patrocinante: Jorge Acevedo Guerra  
Santiago de Chile  
2005**

A mis Padres, Nelson Torres y Margarita Saavedra, por todo su apoyo y entrega para que este sueño se cristalizara en las presentes páginas.

Con mi gratitud y cariño,

Su hija,  
Macarena Torres Saavedra

## **Agradecimientos**

Agradezco el apoyo, la paciencia y sugerencias de mi amiga Maria Isabel Vargas y de mis amigos Michel Cara y Renato Huerta; el apoyo espiritual y la fuerza para mantener la motivación en este trabajo, que pese a la distancia, me ha brindado continuamente James Anderson. Estoy segura que sin esta valiosa ayuda no habría logrado avanzar en esta empresa.

A mis amigos Omar Cardaldá y Raúl Encina agradezco su ayuda y buena disposición para escucharme y darme su asesoría en todo lo relacionado con informática.

Asimismo agradezco a Myriam Angulo, Omar Vidal, y Lilia Vega, quienes me han socorrido con aquellos detalles que son muy importantes para la elaboración de una tesis, como también al señor Jorge Acevedo, el profesor patrocinante de la presente por su labor, sugerencias y correcciones; y a la señora Patricia Bonzi, por haber aceptado la responsabilidad de ser la profesora informante.

Agradezco a todas las personas que de alguno u otro modo han permitido hacer este trabajo posible.

## ÍNDICE

<b>Presentación .</b>	Página 1
<b>Introducción</b>	Página 5
<b>Capítulo I Las Fuentes del Raciovitalismo</b>	Página 13
<b>Capítulo II La Filosofía Raciovitalista de José Ortega y Gasset.</b>	Página 22
<b>Capítulo III La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano</b>	Página 37
<b>Capítulo IV El Raciovitalismo en el arte</b>	Página 64
<b>Capítulo V El esteta, el filósofo y el crítico de arte</b>	Página 86
<b>Capítulo VI El artista</b>	Página 101
<b>Capítulo VII El arte y sus manifestaciones: literatura, plástica, teatro, música y cine</b>	Página 104
<b>Conclusión Final y solución a la problemática acerca de los principios del arte contemporáneo</b>	Página 148
<b>Bibliografía</b>	Página 155

## RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivos: reflexionar sobre los principios que rigen el arte contemporáneo desde la perspectiva de José Ortega y Gasset, esclarecer dichos principios a partir del análisis filosófico del pensador madrileño, develar la existencia de tales principios que dominan el arte contemporáneo y la manera de cómo estos se presentan ante la mirada del espectador, del esteta, del artista y del filósofo y examinar el enfoque estético del siglo XX ante la luz del análisis sobre lo que es la obra de arte y sus efectos en el hombre, la sociedad y la cultura. Para ello se ha realizado una reflexión que es iniciada con el planteamiento sobre las problemáticas fundamentales que han surgido en las diversas manifestaciones artísticas como la pintura, la música, la poesía o el teatro, siendo la incompreensión del público hacia la obra de arte contemporánea la dificultad más relevante, lo que conlleva el distanciamiento entre aquel con el arte de la época. De esto se sigue un comentario acerca de la formación filosófica que Ortega obtuvo primero, en el neokantismo gracias a la influencia de sus profesores Paul Natorp y Hermann Cohen cuando era estudiante en la Escuela de Marburgo; segundo, en la fenomenología, mediante sus estudios acerca de los escritos de Husserl. Luego, se analiza las características de la teoría raciovitalista, y se expone la visión que Ortega tiene sobre la razón histórica y la creencia. De esto se sigue el análisis del arte desde la concepción raciovitalista, demostrándose que Ortega es un filósofo que en gran parte de su obra se ha dedicado a pensar sobre él, sus problemáticas, su sentido y significado, todo lo cual posibilita descubrir la existencia de dos grandes períodos en su reflexión sobre lo que es el arte; el primero, que transcurre entre los años 1904 a 1914 y que el filósofo madrileño le denomina “arte humano” y el segundo, cuyo período se extiende entre los años 1921 a 1950, al cual él llama “arte deshumanizado”. Este último es propio del arte del siglo XX y representa la cultura, la sociedad y al hombre de este tiempo. A continuación se comenta la visión que Ortega tiene respecto a la relación entre el arte y el esteta, el filósofo, el crítico de arte y el artista, lo que a su vez posibilita deducir que para él los que logran una comprensión más cabal y profunda sobre la obra de arte son el filósofo y el crítico por su labor reflexiva. El artista, no obstante siendo el creador de la obra, es incapaz de hablar con coherencia sobre ella, pues carece de la habilidad interpretativa y de análisis que poseen los dos anteriores. Por

último, se examina la concepción estética desarrollada por el pensamiento de Ortega sobre las diversas manifestaciones artísticas como la literatura, la plástica, el teatro, la música y el cine, tratando de rescatar las características del arte contemporáneo, lo cual permite inferir que en éste la abstracción, la idealización y la metáfora, alejada de todo elemento sensible, es lo que prima en las artes contemporáneas. De este modo, finalmente se demuestra que los principios del arte contemporáneo son todos aquellos que nacen de la interioridad humana; esto es, la idea que se origina en la imaginación del mundo subjetivo, la cual el artista contemporáneo procura concretarla en la obra lo más fiel posible. Por tal motivo, los principios que sustentan toda la creación artística están basados en la libertad y la búsqueda de la innovación, que para la sociedad de este siglo se traduce en el quiebre o ruptura con el convencionalismo del arte tradicional. El arte contemporáneo es entonces desrealización, idealización, porque en él prima la idea y por lo tanto, deshumanización.

## **Presentación**

### **Delimitación del tema:**

La presente tesis consiste en una reflexión acerca del Arte Contemporáneo del siglo XX, desde la perspectiva del filósofo José Ortega y Gasset, con el fin de esclarecer aquellos principios que se han de encontrar presentes en una visión estética, y que sólo mediante un análisis filosófico se podría develar la existencia de tales principios. En efecto, el arte de la Sociedad Contemporánea se caracteriza por romper con la forma y con los fundamentos que solían regir el Arte Clásico, o el Romántico. Es un arte diferente, que para exponer una realidad, develar un misterio, mostrar una historia se vale de múltiples recursos, todo lo cual dificulta la lectura atenta, y por lo mismo la interpretación que pretende ser comprometida. El problema radica en la poca claridad que la sociedad contemporánea tiene sobre los principios que guían a este arte. Pues, el siglo XX es un siglo de grandes cambios y revoluciones, los cuales ya habían sido iniciados a partir de los últimos decenios del siglo XIX. Estas transformaciones, originadas por importantes movimientos artísticos, tanto en la danza, la música, la plástica, la literatura o el teatro, por mencionar sólo algunas de las áreas afectadas por las nuevas maneras de hacer arte, son las que influyen en la relación espectador y obra. De tal modo, que cada vez más se va acentuando la distancia entre el público y la obra misma.

El filósofo español José Ortega y Gasset, contemporáneo a esta época de grandes transformaciones artísticas y estéticas, aborda el tema desde la perspectiva del análisis y de la reflexión filosófica, mostrando con un criterio amplio y profundo de conocimientos, las problemáticas, los obstáculos que impiden el acercamiento del hombre común con la obra de arte, los tipos de metáforas que son originados por la nueva visión estética; y coloca en el tapete de la reflexión cuáles son los principios que están dominando en el arte contemporáneo.

Para el filósofo español, el arte en tanto creación humana, es una representación de lo real; representación que es narrada, y que posibilita a los demás hombres descubrir la verdad de una historia. Esta historia es la propia vida humana con todo lo que en ella hay, las circunstancias y el yo que se desenvuelve en ellas. Según Ortega, el arte no tiene sentido

si no va acompañado de valores, si no se encuentra inspirado por algo divino. Sin embargo, es también una manera de dar a conocer a una sociedad todo lo que hay en ella como lo son sus costumbres, normas o reglas; porque el arte forma parte de la cultura.

Así, el arte contemporáneo narra una época de crisis, en la cual se encuentran comprometidos los valores de la cultura y de la sociedad imperante. Por tal motivo, una reflexión basada en la visión de Ortega posibilita el examen sobre los principios del arte de la Sociedad Contemporánea del siglo XX, ya que parten considerando a la sociedad misma, y a la vida humana que se ve afectada por los valores imperantes en dicha sociedad, pues el hombre no es un sujeto aislado, su vida también depende de las circunstancias que le toca vivir, y una de estas circunstancias es la época, con su sociedad, su historia y su cultura. Todo lo cual se proyecta como un reflejo fiel en lo que el hombre hace y expresa.

### **Objetivos.**

- I- Reflexionar sobre los principios que rigen el arte contemporáneo desde la perspectiva de José Ortega y Gasset.
- II- Esclarecer los principios que se encuentran presentes en la visión estética contemporánea a partir del análisis filosófico de Ortega.
- III- Develar la existencia de los principios que dominan el arte contemporáneo y el modo de presentarse éstos ante la mirada atenta del espectador, del esteta, del artista y del filósofo.
- IV- Examinar el enfoque estético contemporáneo ante la luz del análisis sobre lo que es la obra de arte, y sobre los efectos que esta tiene en el hombre, la sociedad y la cultura contemporáneas.

### **Metodología de Trabajo:**

Se aplicará un sistema de análisis crítico que procurará centrarse en las declaraciones formuladas por José Ortega y Gasset en aquellas obras, donde él expone su concepción en torno al arte, la estética, la relación entre filosofía y arte, y el discurso entre arte y sociedad.

Tales declaraciones serán no sólo expuestas, sino juzgadas y analizadas con el fin de extraer de ellas los fundamentos que hacen posible la formulación de los principios que rigen el arte de la Sociedad Contemporánea.

De esta manera el trabajo se dará inicios con una breve introducción sobre la problemática que ha atravesado el siglo XX para interpretar el arte de dicha época, el cual manifiesta la manera de pensar y percibir lo real dentro de la sociedad contemporánea. Para luego, a partir de dicha reflexión ante la luz del pensamiento de Ortega examinar las fuentes a partir de las cuales se ha gestado su pensamiento. Y así facilitar el camino que a continuación se sigue de aquel con una exposición sobre la teoría raciovitalista, seguida de un análisis sobre la razón histórica, la cual permite interpretar el proceso histórico del arte y descubrir cómo el arte se vincula directamente con la creencia, para después analizar qué es el arte, y cómo se define el papel que cumple el esteta, el filósofo, el crítico de arte y el artista ante la creación de la obra de arte dentro de la concepción orteguiana; y cómo la creación artística se canaliza en sus diversas manifestaciones, ya sea literatura, ya sea plástica o ya sean otras.

Una vez elaborada esta parte del trabajo se extraerá la conclusión que posibilite dar respuesta a las preguntas fundamentales: ¿Cuál es la concepción estética que Ortega tiene sobre el arte? y, ¿de qué manera el arte se relaciona con la creencia, la cultura y la sociedad del siglo XX?. Tales preguntas harán posible decantar los principios del arte contemporáneo y sus características, dando cumplimiento por una parte con los objetivos propuestos en este trabajo, y por otra reconocer el aporte que la concepción orteguiana ha brindado al estudio y análisis del arte. Todo lo cual dará solución a la interrogante principal planteada en esta tesis, y cumplimiento a todos los objetivos mencionados antes. Asimismo, se logrará obtener un juicio que demuestre lo más fiel posible aquellos principios que hacen posible la formación de un arte que se le reconoce como contemporáneo.

## Estructura del trabajo:

- Introducción al tema y planteamiento de la problemática.
- a) Las fuentes del Raciovitalismo.
- b) La filosofía raciovitalista de José Ortega y Gasset.
- c) La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano.
- d) El raciovitalismo en el arte.
- e) El esteta, el filósofo y el crítico de arte.
- f) El artista.
- g) El arte y sus manifestaciones: literatura, plástica, teatro, música y cine.
  - Conclusión y solución a la problemática acerca de los principios del arte contemporáneo.

## Bibliografía

Obras del autor José Ortega y Gasset:

- Obras Selectas, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- Notas, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1955.
- El Tema de Nuestro Tiempo, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Obras Completas, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1992, Tomos I, II, V, VI, VII, y IX.

Estudios acerca de José Ortega y Gasset

- Ciriaco Morón Arroyo, El sistema de Ortega y Gasset, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.
- Julián Marías, Acerca de Ortega, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- Julián Marías, La Imagen de la Vida Humana, Emecé escritores S.A., Buenos Aires, 1955.

## **Introducción al tema y Planteamiento de la Problemática**

Asistir a una exposición de plástica contemporánea, o al montaje teatral de una obra, o a un concierto de música contemporánea sin tener los conocimientos más elementales, genera en el espectador una frustrante experiencia. De pronto se ve enfrentado a un extraño universo en el cual él no tiene nada qué decir. Pues, en este mundo no hay nada en común con el suyo propio. Para empezar la exposición plástica, con esos cuadros en los que se muestran círculos, manchas, puntos, líneas; a lo sumo podrá identificarlos con los trabajos de sus hijos pequeños. Pero, formular un juicio de valor, sin comprender el mensaje de fondo, sin poseer algún tipo de base que le permita plantear: “¡esto es bello!” o “esto es feo”, es quedar suspendido en el más terrible desconcierto: “¿Por qué el pintor hizo esa mancha azul con un punto negro, y el cuadro se llama *Contemplando el Valle?*”, “¿Dónde está el valle, los árboles y flores, y las casa?”. Es probable que se pregunte ante la pintura que tiene al frente. O, bien, ante la anunciada obra en el cual se monta la vida de *El Rey David*, el espectador quede sumido en un hondo cavilar, ya que la obra muestra a un actor vestido a la usanza actual, con blue yeans y polera deportiva, y la escenografía se reduzca a un simple juego de redes que caen desde el techo del escenario.

El espectador espera que se reproduzca la historia bíblica, y ansioso aguarda a que aparezca *Goliat*. Pero, la obra termina sin que Goliat haya surgido, ni siquiera mencionado. “¿Por qué la obra se llama *El Rey David*, si no se basó en el bíblico David, sino que se trató de un monólogo, en el cual un “demente” estuvo dos horas hablando acerca de sus alucinaciones? ¿A qué David se refiere la obra? ¿Se puede decir que esta obra es “bella”, o despierte algún tipo de emoción en uno que ha pagado la entrada para verla? Son las interrogantes que podría formularse procurando dar algún tipo de excusa a su manifiesta ignorancia.

En la situación del concierto de música contemporánea, la brecha entre el que no tiene el más mínimo conocimiento de teoría musical con el estudiante del Conservatorio de Música, es enorme. No es música melodiosa que se pueda identificar con el trino de un ave, ni con el sonido del agua que se escurre entre las piedras de un arroyuelo. Sino que es

el ruido de un piano, en el cual se pulsán dos o tres notas, seguido del golpeteo de dos timbales, y que culmina con cuatro o cinco notas de dos violines.

La composición lleva por nombre *Paisaje del Río*, de la cual sólo el estudiante de música, al término del concierto, puede levantarse de su silla para aplaudir y vitorear a la orquesta y a su compositor. En cambio, el espectador que por primera vez asiste a ese tipo de eventos, se encuentra en un franco dilema: “¿Qué significa todo ese ruido al cual llaman *música*?” Y al que al parecer sólo los que estudian, o han estudiado música, parecen saber apreciar?” \_ Es probable que el espectador salga de la sala, pensando que esos conciertos no son para él; o, en el mejor de los casos decida matricularse en una Academia de Música, para así lograr saltar esa brecha que lo aparta de la música contemporánea, la música de su época.

Estos tres casos que son expuestos a modo de ejemplo en las presentes páginas ilustran, tal vez, las mayores problemáticas que se originan a partir de la experiencia del hombre común de nuestro tiempo, con el arte. En efecto, el Arte Contemporáneo, en cualquiera de sus expresiones , sean estas: música, escultura, poesía, literatura, plástica o teatro; se caracteriza por ser un arte lejano, extraño, oscuro, que está dirigido sólo para especialistas del tema, lo cual hace que se encuentre dirigido hacia una determinada élite.

Es un arte difícil de apreciar si se carece de conocimientos especializados. Lo que importa en él es que éste dé cuenta de algún problema teórico que se formula plásticamente, o musicalmente, o mediante una escenografía, o , en fin, que surja al interior de una determinada expresión estética. La pintura expresa un concepto plástico; lo mismo la música, un concepto musical; o el teatro, un concepto del género dramático. Atrás quedaron los tiempos de la mimesis griega, en la cual el arte estaba destinado a representar una realidad, ya sea humana, ya sea de la naturaleza física. Asimismo la representación de lo bello, criterio que rige toda visión valórica de lo que es el arte, y con la cual el arte se ha identificado por siglos, ha muerto en el arte contemporáneo. Al artista ya no le interesa deleitar al espectador con bellas reproducciones del cuerpo humano, ni de los objetos, en el caso de la pintura. Al dramaturgo no le interesa escribir historias que conmuevan, que despierten sentimientos de compasión, o de horror, o de fe religiosa. El poeta ya no busca cantar las gloriosas hazañas de los héroes, ni el amor desengañado del

fiel amante. El músico no pretende componer interpretaciones de la fuerza del mar, ni del canto de las sirenas, ni mucho menos pretende ilustrar con sonidos emociones o profundos sentimientos.

Todo eso ha dejado de ser fundamental para el artista contemporáneo. Lo cual conlleva que su “hacer” está basado en reglas y principios diferentes de sus colegas del pasado. El artista ha dejado de ser ese genio capaz de imponer sus propias reglas para la creación de las formas bellas. El artista contemporáneo tiene otros objetivos, otra manera de tratar los temas que son propios de nuestra época. La dificultad radica en que la orientación de las grandes problemáticas actuales es diferente de las edades antiguas.

Pero no tan diferente, en el sentido que, pese a pertenecer a otra época, no deja de formar parte de la realidad humana, y por ende del mundo humano.

Por tal motivo es que el dilema de su interpretación, de la comprensión que se debe hacer sobre el arte contemporáneo es posible, sólo hay que encontrar la fórmula para llegar a ello, y así acercar al hombre poco instruido sobre tales materias, a “ese extraño universo estético”.

Tal fórmula no equivale a una mera ecuación matemática, que represente de un modo exacto una serie de elementos que forman parte de la realidad “artística”. Esta ha de ser más bien, la consecuencia de un análisis que considere los planteamientos de algún filósofo contemporáneo que posea la agudeza de captar analítica o reflexivamente la nueva visión estética imperante, mostrando las razones de por qué este arte ha surgido en esta época y no en otra, qué hace que este arte sea dirigido a un determinado grupo humano, y resulte tan extraño para el resto de la sociedad, y cuál es la finalidad que persigue un arte en el cual prevalezca lo conceptual por sobre lo figurativo, lo emotivo y lo valórico.

Es probable que ante estos últimos argumentos, se cuestione el motivo que ha influido en buscar a un filósofo del siglo XX, aquellas soluciones que faciliten la comprensión del arte actual, y no buscarlas en las reflexiones que los mismos artistas han elaborado sobre su trabajo creativo. Esto sin duda alguna, resulta ser un cuestionamiento válido. Pero, aunque el artista sea quién se encuentra más directamente implicado con el arte contemporáneo, por ser su creador. Si se consideran sus planteamientos y visión, se corre el riesgo de volver a caer en la misma incomprensión, que cuando se tiene la experiencia de observar su obra.

Los filósofos que han reflexionado sobre el arte, en cambio, tienen la posibilidad de haber experimentado la contemplación de una obra, como lo haría el espectador común, carentes de conocimientos específicos sobre ella. Pero, a diferencia de los últimos, se encuentran dotados del rigor y del acervo conceptual, que les permite mirar con hondura la problemática, y poner en el tapete de la reflexión, no sólo las dificultades y las correspondientes interrogantes, sino al objeto mismo de dicha reflexión, para examinarlo con atención y disciplina, es decir, con la atención sostenida a través de un método.

Por tal motivo, si se pretende indagar acerca del Arte Contemporáneo, y comprenderlo, es necesario considerar la labor reflexiva y analítica de los filósofos contemporáneos.

En efecto, sólo el filósofo con agudeza, es capaz de descubrir el misterio que se oculta al interior de la creación contemporánea, y mostrar qué verdad se esconde detrás de ese lenguaje tan difícil de descifrar para el hombre común, y poco versado sobre tales materias.

Sin embargo, el asunto no culmina con el descubrimiento de lo que el Arte Contemporáneo manifiesta, sino que ante una mirada más penetrante aún, es posible dar cuenta acerca de las razones que hacen del arte de esta época accesible a quienes son poseedores de aquel conocimiento técnico, y que les favorece en su comprensión. A cambio de aquellos otros que han de conformarse con admitir su absoluta ignorancia sobre tales materias estéticas, aunque sean éstas propias de su época.

La problemática, por tanto, va más allá de que el arte logre llegar o no llegar a todos los seres humanos, sino que demuestra que detrás de la obra del Arte Contemporáneo hay una situación que vive toda una sociedad, toda una cultura. Por cierto, ¿acaso la exigencia de una cierta especialización en el conocimiento estético para poder apreciar una obra de Arte Contemporáneo, no delata que la sociedad y la cultura del siglo XX también son un tipo de sociedad y de cultura, acorde con tal exigencia? ¿El arte que surge en un momento histórico, que nace al interior de una sociedad, de una cultura, no traduce el pensamiento, la manera de percibir o de sentir de esa sociedad?

Los filósofos en su labor de profundo estudio y cavilación, pueden indagar sobre estas problemáticas y desentrañar la realidad que vive la sociedad contemporánea. Realidad que es reflejada en la creación artística. Por cierto, la concepción del filósofo español José Ortega y Gasset, es una clara muestra de esa señalada profundidad. Él plantea que la razón

vital es aquella razón que nace de la propia experiencia de la vida. El hombre piensa cuando vive, cuando busca dar respuesta a esos grandes cuestionamientos que se le presentan tras vivir y enfrentar sus circunstancias, una de estas circunstancias es la situación que vive en una determinada época, sociedad y cultura.

En el caso preciso del Arte Contemporáneo, que requiere de un conocimiento especializado, es un arte que según Ortega, no va dirigido a las masas, y por lo mismo su accesibilidad se limita sólo a quienes tienen conocimientos. El Arte Contemporáneo en cuanto obra humana, se encuentra inserto en una sociedad, que es la del siglo XX; sociedad que no ha surgido de la nada, sociedad que posee un pasado, y por lo mismo tiene una historia. De tal modo que analizar la historia, la sociedad que origina la obra de Arte Contemporánea, es en el fondo reflexionar sobre las circunstancias que han ocasionado a los artistas crear obras con las características que las identifica como propias de la época.

Por tal motivo, la concepción orteguiana permite examinar los fundamentos que origina la formación de un arte tan complejo como lo es el Arte Contemporáneo ante la luz histórica de la sociedad imperante. Asimismo, desde el perspectivismo, que el filósofo español señala como aquella visión original sobre las cosas, producto de la reflexión madura y profunda acerca de la propia vida; es posible encontrar la perspectiva que el hombre contemporáneo tiene para ver la realidad que le ha tocado vivir en pleno siglo XX. Esto abre una nueva posibilidad para investigar la relación entre Arte Contemporáneo y sociedad, y aclarar las características de la realidad de la sociedad y de la cultura contemporáneas, las cuales son reflejadas en la creación artística.

Sin embargo, para que este estudio sea bien acabado, es preciso que en la formulación de la interrogante acerca de los principios que rigen el arte contemporáneo se considere también aquella problemática fundamental, cuya resolución implique un análisis que exija socavar las raíces profundas de las bases que sostienen una visión estética, con el fin de esclarecer en qué consisten tales cimientos. Lo cual conlleva a preguntarse si acaso el Arte Contemporáneo posee principios; o bien, en caso que los tuviese, si la existencia de tales principios determina o no las reglas de la creación de la obra de arte, de la interpretación estética de la obra, o de una simple apreciación orientada por la libertad del mero gusto.

Ortega, desde una singular postura que sin llegar a ser la de un erudito sobre temas estéticos, pero sí la de alguien que ha reflexionado y ha hecho madura su reflexión, es

capaz de dar cuenta y de mostrar las bases que originan toda la nueva estética del siglo XX. Esto lo hace en aquellos escritos, en los cuales aborda los temas del arte, de la creación, del artista, del crítico, del esteta, y comenta la obra de insignes autores<sup>1</sup>. En todos ellos va revelando los fundamentos que sustentan el quehacer artístico; y en algunos de estos, descubre lo particular del Arte Contemporáneo, ante lo cual él mismo declara que es necesario entenderlo.

Esto último abre otra interrogante, ¿acaso es necesario entender al Arte Contemporáneo?, o más bien, ¿se requiere *entender* sus principios?. Sea la respuesta que sea, el arte pertenece a una de las formas del saber humano. Y en cuanto saber, ha de poseer sus fundamentos, a partir de los cuales se constituye todo el conocimiento artístico, el cual se ha ido transmitiendo, desde los orígenes de la humanidad hasta los tiempos actuales. Cuántos yerros y cuántos aciertos se han ido generando tras cada ensayo y experiencia, hasta finalmente dar con el resultado esperado. Todos los creadores han dado testimonio respecto a cómo han logrado su obra, el trabajo, el tiempo empleado, los fracasos, los éxitos, hasta obtener lo que esperaban. Leonardo Da Vinci es una muestra de esto. Su *Gioconda*, tan celebrada hasta nuestros días, fue una obra que su autor nunca dio por terminada. Pues, él nunca quedó satisfecho con sus resultados.

Los errores de Leonardo son atestiguados en su obra escrita sobre pintura<sup>2</sup>, y las biografías realizadas por los estudiosos del arte a partir del hallazgo de su *Diario de Vida*<sup>3</sup>. Todo lo cual resulta ser una valiosa herramienta para las generaciones posteriores de Leonardo. Su experiencia es aprendida por quienes le suceden en el tiempo, sus enseñanzas son valiosas para quienes buscan hacer un arte con mejores técnicas y poseen mayores recursos que su antecesor. El conocimiento de Leonardo es comunicado a otros pintores jóvenes, a otras nuevas generaciones. Y esas generaciones nuevas a su vez transmiten sus experiencias a otras que le suceden, y así ha ocurrido desde siempre. Y así se va labrando la historia del arte hasta hoy día. Y así se va dando curso al saber; la experiencia que es producto del ensayo y del equívoco, los errores que son corregidos, los aciertos y errores que son a su vez enseñados, para ser perfeccionados por otros. Lo destacable de todo el

---

<sup>1</sup> Véase los textos de José Ortega y Gasset: *Teoría del Clasicismo, Algunas Notas, Adán en el Paraíso e Ideas sobre Pío Baroja*.

<sup>2</sup> Véase el libro *Tratado de Pintura*, de Leonardo Da Vinci, Editorial Rescates, Buenos Aires, 1999.

<sup>3</sup> Véase el *Diario de Leonardo Da Vinci* y sus *Notas*.

proceso es la experiencia vital que se va transmitiendo, esa vida de cada cual, que coincide con otras “vidas” por formar parte de una misma época, y que a su vez han sido herederas de la experiencia vital de otras vidas anteriores. En el arte ocurre así, en todos los demás saberes también, porque todos ellos forman parte del mundo humano. Ortega sostiene al respecto que el hombre va siendo, viviendo, y a su vez va acumulando el pasado. El hombre se va haciendo en la serie dialéctica de sus propias experiencias<sup>4</sup>, y en este hacerse, ¿acaso los principios de todo saber, en el caso preciso del arte, no se van dando a conocer de una generación a otra? ¿no habrá ocurrido lo mismo con los principios del Arte Contemporáneo, los cuales proceden del legado que dejaron los hombres del pasado? ¿de aquellos creadores, quienes con sus experiencias, a través de sus trabajos, las han enseñado a quienes vendrían después de ellos? Esos cimientos que sustentan el Arte Contemporáneo, ¿acaso no son en parte heredados, en parte propios de su época?

En síntesis, si el arte es un saber, y parte del mundo humano, de la experiencia humana, que surge porque el hombre al pensar sobre sus circunstancias, sus experiencias, su vida, y querer expresarlas, transmitir las a otros, crea una obra, ¿por qué no procurar también *entender*? Si el entender es también producto del pensar, y del ansia humana por conocer, por salir de la propia ignorancia. Se puede entonces preguntar por el Arte Contemporáneo, para entenderlo, para que así las experiencias de otros hombres transmitidas a través de él tengan sentido para quién se pregunte por él. Y aquel que demande que los principios de toda obra de arte contemporánea se muestren con plena claridad, se encuentre con legítimo derecho de reclamarlo.

De esta manera, en las páginas que a continuación vienen, a partir del comentario que en las presentes se ha efectuado sobre las problemáticas que se deducen de la importancia de esclarecer los principios que rigen el arte contemporáneo examinándolos, y demostrando, en caso que así la reflexión lo requiera, si en los principios que sustentan el arte del siglo XX se encuentra vigente la notable influencia del arte de los siglos anteriores, o bien, si aún existe en dichos principios cierta autonomía y originalidad en la creación artística, como un fenómeno genuino de las maneras de pensar, de sentir y de percibir de las generaciones de artistas que han dado origen a tales expresiones estéticas contemporáneas;

---

<sup>4</sup> Véase el capítulo II, ítem 5 *Razón Vital e Historia* del libro *La Estética de La Razón Vital* de Ramón Zomosa.

o si en la formulación de los principios que gobiernan el arte es producto de las formas de pensar que tienen los hombres del siglo XX, como un fenómeno netamente social y colectivo. Todo esto será llevado a cabo desde el planteamiento teórico del filósofo español José Ortega y Gasset, quién ha dejado un vasto análisis y comentarios sobre diferentes temas y problemáticas estéticas abordadas desde su doctrina raciovitalista.

## **Introducción al tema y Planteamiento de la Problemática**

Asistir a una exposición de plástica contemporánea, o al montaje teatral de una obra, o a un concierto de música contemporánea sin tener los conocimientos más elementales, genera en el espectador una frustrante experiencia. De pronto se ve enfrentado a un extraño universo en el cual él no tiene nada qué decir. Pues, en este mundo no hay nada en común con el suyo propio. Para empezar la exposición plástica, con esos cuadros en los que se muestran círculos, manchas, puntos, líneas; a lo sumo podrá identificarlos con los trabajos de sus hijos pequeños. Pero, formular un juicio de valor, sin comprender el mensaje de fondo, sin poseer algún tipo de base que le permita plantear: \_“¡esto es bello! \_ o \_“esto es feo”\_, es quedar suspendido en el más terrible desconcierto: ”¿Por qué el pintor hizo esa mancha azul con un punto negro, y el cuadro se llama *Contemplando el Valle?*”, “¿Dónde está el valle, los árboles y flores, y las casa?”. Es probable que se pregunte ante la pintura que tiene al frente. O, bien, ante la anunciada obra en el cual se monta la vida de *El Rey David* , el espectador quede sumido en un hondo cavilar, ya que la obra muestra a un actor vestido a la usanza actual, con blue yeans y polera deportiva, y la escenografía se reduzca a un simple juego de redes que caen desde el techo del escenario.

El espectador espera que se reproduzca la historia bíblica, y ansioso aguarda a que aparezca *Goliat*. Pero, la obra termina sin que Goliat haya surgido, ni siquiera mencionado. "¿Por qué la obra se llama *El Rey David*, si no se basó en el bíblico David, sino que se trató de un monólogo, en el cual un "demente" estuvo dos horas hablando acerca de sus alucinaciones? ¿A qué David se refiere la obra? ¿Se puede decir que esta obra es "bella", o despierte algún tipo de emoción en uno que ha pagado la entrada para verla? Son las interrogantes que podría formularse procurando dar algún tipo de excusa a su manifiesta ignorancia.

En la situación del concierto de música contemporánea, la brecha entre el que no tiene el más mínimo conocimiento de teoría musical con el estudiante del Conservatorio de Música, es enorme. No es música melodiosa que se pueda identificar con el trino de un ave, ni con el sonido del agua que se escurre entre las piedras de un arroyuelo. Sino que es el ruido de un piano, en el cual se pulsan dos o tres notas, seguido del golpeteo de dos timbales, y que culmina con cuatro o cinco notas de dos violines.

La composición lleva por nombre *Paisaje del Río*, de la cual sólo el estudiante de música, al término del concierto, puede levantarse de su silla para aplaudir y vitorear a la orquesta y a su compositor. En cambio, el espectador que por primera vez asiste a ese tipo de eventos, se encuentra en un franco dilema: "¿Qué significa todo ese ruido al cual llaman *música*?" Y al que al parecer sólo los que estudian, o han estudiado música, parecen saber apreciar?" \_ Es probable que el espectador salga de la sala, pensando que esos conciertos no son para él; o, en el mejor de los casos decida matricularse en una Academia de Música, para así lograr saltar esa brecha que lo aparta de la música contemporánea, la música de su época.

Estos tres casos que son expuestos a modo de ejemplo en las presentes páginas ilustran, tal vez, las mayores problemáticas que se originan a partir de la experiencia del hombre común de nuestro tiempo, con el arte. En efecto, el Arte Contemporáneo, en cualquiera de sus expresiones, sean estas: música, escultura, poesía, literatura, plástica o teatro; se caracteriza por ser un arte lejano, extraño, oscuro, que está dirigido sólo para especialistas del tema, lo cual hace que se encuentre dirigido hacia una determinada élite.

Es un arte difícil de apreciar si se carece de conocimientos especializados. Lo que importa en él es que éste dé cuenta de algún problema teórico que se formula plásticamente, o musicalmente, o mediante una escenografía, o , en fin, que surja al interior de una determinada expresión estética. La pintura expresa un concepto plástico; lo mismo la música, un concepto musical; o el teatro, un concepto del género dramático. Atrás quedaron los tiempos de la mimesis griega, en la cual el arte estaba destinado a representar una realidad, ya sea humana, ya sea de la naturaleza física. Asimismo la representación de lo bello, criterio que rige toda visión valórica de lo que es el arte, y con la cual el arte se ha identificado por siglos, ha muerto en el arte contemporáneo. Al artista ya no le interesa deleitar al espectador con bellas reproducciones del cuerpo humano, ni de los objetos, en el caso de la pintura. Al dramaturgo no le interesa escribir historias que conmuevan, que despierten sentimientos de compasión, o de horror, o de fe religiosa. El poeta ya no busca cantar las gloriosas hazañas de los héroes, ni el amor desengañado del fiel amante. El músico no pretende componer interpretaciones de la fuerza del mar, ni del canto de las sirenas, ni mucho menos pretende ilustrar con sonidos emociones o profundos sentimientos.

Todo eso ha dejado de ser fundamental para el artista contemporáneo. Lo cual conlleva que su “hacer” está basado en reglas y principios diferentes de sus colegas del pasado. El artista ha dejado de ser ese genio capaz de imponer sus propias reglas para la creación de las formas bellas. El artista contemporáneo tiene otros objetivos, otra manera de tratar los temas que son propios de nuestra época. La dificultad radica en que la orientación de las grandes problemáticas actuales es diferente de las edades antiguas.

Pero no tan diferente, en el sentido que, pese a pertenecer a otra época, no deja de formar parte de la realidad humana, y por ende del mundo humano.

Por tal motivo es que el dilema de su interpretación, de la comprensión que se debe hacer sobre el arte contemporáneo es posible, sólo hay que encontrar la fórmula para llegar a ello, y así acercar al hombre poco instruido sobre tales materias, a “ese extraño universo estético”.

Tal fórmula no equivale a una mera ecuación matemática, que represente de un modo exacto una serie de elementos que forman parte de la realidad “artística”. Esta ha de ser más bien, la consecuencia de un análisis que considere los planteamientos de algún filósofo

contemporáneo que posea la agudeza de captar analítica o reflexivamente la nueva visión estética imperante, mostrando las razones de por qué este arte ha surgido en esta época y no en otra, qué hace que este arte sea dirigido a un determinado grupo humano, y resulte tan extraño para el resto de la sociedad, y cuál es la finalidad que persigue un arte en el cual prevalezca lo conceptual por sobre lo figurativo, lo emotivo y lo valórico.

Es probable que ante estos últimos argumentos, se cuestione el motivo que ha influido en buscar a un filósofo del siglo XX, aquellas soluciones que faciliten la comprensión del arte actual, y no buscarlas en las reflexiones que los mismos artistas han elaborado sobre su trabajo creativo. Esto sin duda alguna, resulta ser un cuestionamiento válido. Pero, aunque el artista sea quién se encuentra más directamente implicado con el arte contemporáneo, por ser su creador. Si se consideran sus planteamientos y visión, se corre el riesgo de volver a caer en la misma incompreensión, que cuando se tiene la experiencia de observar su obra.

Los filósofos que han reflexionado sobre el arte, en cambio, tienen la posibilidad de haber experimentado la contemplación de una obra, como lo haría el espectador común, carentes de conocimientos específicos sobre ella. Pero, a diferencia de los últimos, se encuentran dotados del rigor y del acervo conceptual, que les permite mirar con hondura la problemática, y poner en el tapete de la reflexión, no sólo las dificultades y las correspondientes interrogantes, sino al objeto mismo de dicha reflexión, para examinarlo con atención y disciplina, es decir, con la atención sostenida a través de un método.

Por tal motivo, si se pretende indagar acerca del Arte Contemporáneo, y comprenderlo, es necesario considerar la labor reflexiva y analítica de los filósofos contemporáneos.

En efecto, sólo el filósofo con agudeza, es capaz de descubrir el misterio que se oculta al interior de la creación contemporánea, y mostrar qué verdad se esconde detrás de ese lenguaje tan difícil de descifrar para el hombre común, y poco versado sobre tales materias.

Sin embargo, el asunto no culmina con el descubrimiento de lo que el Arte Contemporáneo manifiesta, sino que ante una mirada más penetrante aún, es posible dar cuenta acerca de las razones que hacen del arte de esta época accesible a quienes son poseedores de aquel conocimiento técnico, y que les favorece en su comprensión. A cambio de aquellos otros que han de conformarse con admitir su absoluta ignorancia sobre tales materias estéticas, aunque sean éstas propias de su época.

La problemática, por tanto, va más allá de que el arte logre llegar o no llegar a todos los seres humanos, sino que demuestra que detrás de la obra del Arte Contemporáneo hay una situación que vive toda una sociedad, toda una cultura. Por cierto, ¿acaso la exigencia de una cierta especialización en el conocimiento estético para poder apreciar una obra de Arte Contemporáneo, no delata que la sociedad y la cultura del siglo XX también son un tipo de sociedad y de cultura, acorde con tal exigencia? ¿El arte que surge en un momento histórico, que nace al interior de una sociedad, de una cultura, no traduce el pensamiento, la manera de percibir o de sentir de esa sociedad?

Los filósofos en su labor de profundo estudio y cavilación, pueden indagar sobre estas problemáticas y desentrañar la realidad que vive la sociedad contemporánea. Realidad que es reflejada en la creación artística. Por cierto, la concepción del filósofo español José Ortega y Gasset, es una clara muestra de esa señalada profundidad. Él plantea que la razón vital es aquella razón que nace de la propia experiencia de la vida. El hombre piensa cuando vive, cuando busca dar respuesta a esos grandes cuestionamientos que se le presentan tras vivir y enfrentar sus circunstancias, una de estas circunstancias es la situación que vive en una determinada época, sociedad y cultura.

En el caso preciso del Arte Contemporáneo, que requiere de un conocimiento especializado, es un arte que según Ortega, no va dirigido a las masas, y por lo mismo su accesibilidad se limita sólo a quiénes tienen conocimientos. El Arte Contemporáneo en cuanto obra humana, se encuentra inserto en una sociedad, que es la del siglo XX; sociedad que no ha surgido de la nada, sociedad que posee un pasado, y por lo mismo tiene una historia. De tal modo que analizar la historia, la sociedad que origina la obra de Arte Contemporánea, es en el fondo reflexionar sobre las circunstancias que han ocasionado a los artistas crear obras con las características que las identifica como propias de la época.

Por tal motivo, la concepción orteguiana permite examinar los fundamentos que origina la formación de un arte tan complejo como lo es el Arte Contemporáneo ante la luz histórica de la sociedad imperante. Asimismo, desde el perspectivismo, que el filósofo español señala como aquella visión original sobre las cosas, producto de la reflexión madura y profunda acerca de la propia vida; es posible encontrar la perspectiva que el hombre contemporáneo tiene para ver la realidad que le ha tocado vivir en pleno siglo XX. Esto abre una nueva posibilidad para investigar la relación entre Arte Contemporáneo y

sociedad, y aclarar las características de la realidad de la sociedad y de la cultura contemporáneas, las cuales son reflejadas en la creación artística.

Sin embargo, para que este estudio sea bien acabado, es preciso que en la formulación de la interrogante acerca de los principios que rigen el arte contemporáneo se considere también aquella problemática fundamental, cuya resolución implique un análisis que exija socavar las raíces profundas de las bases que sostienen una visión estética, con el fin de esclarecer en qué consisten tales cimientos. Lo cual conlleva a preguntarse si acaso el Arte Contemporáneo posee principios; o bien, en caso que los tuviese, si la existencia de tales principios determina o no las reglas de la creación de la obra de arte, de la interpretación estética de la obra, o de una simple apreciación orientada por la libertad del mero gusto.

Ortega, desde una singular postura que sin llegar a ser la de un erudito sobre temas estéticos, pero sí la de alguien que ha reflexionado y ha hecho madura su reflexión, es capaz de dar cuenta y de mostrar las bases que originan toda la nueva estética del siglo XX. Esto lo hace en aquellos escritos, en los cuales aborda los temas del arte, de la creación, del artista, del crítico, del esteta, y comenta la obra de insignes autores<sup>5</sup>. En todos ellos va revelando los fundamentos que sustentan el quehacer artístico; y en algunos de estos, descubre lo particular del Arte Contemporáneo, ante lo cual él mismo declara que es necesario entenderlo.

Esto último abre otra interrogante, ¿acaso es necesario entender al Arte Contemporáneo?, o más bien, ¿se requiere *entender* sus principios?. Sea la respuesta que sea, el arte pertenece a una de las formas del saber humano. Y en cuanto saber, ha de poseer sus fundamentos, a partir de los cuales se constituye todo el conocimiento artístico, el cual se ha ido transmitiendo, desde los orígenes de la humanidad hasta los tiempos actuales. Cuántos yerros y cuántos aciertos se han ido generando tras cada ensayo y experiencia, hasta finalmente dar con el resultado esperado. Todos los creadores han dado testimonio respecto a cómo han logrado su obra, el trabajo, el tiempo empleado, los fracasos, los éxitos, hasta obtener lo que esperaban. Leonardo Da Vinci es una muestra de esto. Su *Gioconda*, tan celebrada hasta nuestros días, fue una obra que su autor nunca dio por terminada. Pues, él nunca quedó satisfecho con sus resultados.

---

<sup>5</sup> Véase los textos de José Ortega y Gasset: *Teoría del Clasicismo, Algunas Notas, Adán en el Paraíso e Ideas sobre Pío Baroja*.

Los errores de Leonardo son atestiguados en su obra escrita sobre pintura<sup>6</sup>, y las biografías realizadas por los estudiosos del arte a partir del hallazgo de su *Diario de Vida*<sup>7</sup>. Todo lo cual resulta ser una valiosa herramienta para las generaciones posteriores de Leonardo. Su experiencia es aprendida por quienes le suceden en el tiempo, sus enseñanzas son valiosas para quienes buscan hacer un arte con mejores técnicas y poseen mayores recursos que su antecesor. El conocimiento de Leonardo es comunicado a otros pintores jóvenes, a otras nuevas generaciones. Y esas generaciones nuevas a su vez transmiten sus experiencias a otras que le suceden, y así ha ocurrido desde siempre. Y así se va labrando la historia del arte hasta hoy día. Y así se va dando curso al saber; la experiencia que es producto del ensayo y del equívoco, los errores que son corregidos, los aciertos y errores que son a su vez enseñados, para ser perfeccionados por otros. Lo destacable de todo el proceso es la experiencia vital que se va transmitiendo, esa vida de cada cual, que coincide con otras “vidas” por formar parte de una misma época, y que a su vez han sido herederas de la experiencia vital de otras vidas anteriores. En el arte ocurre así, en todos los demás saberes también, porque todos ellos forman parte del mundo humano. Ortega sostiene al respecto que el hombre va siendo, viviendo, y a su vez va acumulando el pasado. El hombre se va haciendo en la serie dialéctica de sus propias experiencias<sup>8</sup>, y en este hacerse, ¿acaso los principios de todo saber, en el caso preciso del arte, no se van dando a conocer de una generación a otra? ¿no habrá ocurrido lo mismo con los principios del Arte Contemporáneo, los cuales proceden del legado que dejaron los hombres del pasado? ¿de aquellos creadores, quienes con sus experiencias, a través de sus trabajos, las han enseñado a quienes vendrían después de ellos? Esos cimientos que sustentan el Arte Contemporáneo, ¿acaso no son en parte heredados, en parte propios de su época?

En síntesis, si el arte es un saber, y parte del mundo humano, de la experiencia humana, que surge porque el hombre al pensar sobre sus circunstancias, sus experiencias, su vida, y querer expresarlas, transmitir las a otros, crea una obra, ¿por qué no procurar también *entender*? Si el entender es también producto del pensar, y del ansia humana por conocer, por salir de la propia ignorancia. Se puede entonces preguntar por el Arte

---

<sup>6</sup> Véase el libro *Tratado de Pintura*, de Leonardo Da Vinci, Editorial Rescates, Buenos Aires, 1999.

<sup>7</sup> Véase el *Diario de Leonardo Da Vinci* y sus *Notas*.

<sup>8</sup> Véase el capítulo II, ítem 5 *Razón Vital e Historia* del libro *La Estética de La Razón Vital* de Ramón Zomosa.

Contemporáneo, para entenderlo, para que así las experiencias de otros hombres transmitidas a través de él tengan sentido para quién se pregunte por él. Y aquel que demande que los principios de toda obra de arte contemporánea se muestren con plena claridad, se encuentre con legítimo derecho de reclamarlo.

De esta manera, en las páginas que a continuación vienen, a partir del comentario que en las presentes se ha efectuado sobre las problemáticas que se deducen de la importancia de esclarecer los principios que rigen el arte contemporáneo examinándolos, y demostrando, en caso que así la reflexión lo requiera, si en los principios que sustentan el arte del siglo XX se encuentra vigente la notable influencia del arte de los siglos anteriores, o bien, si aún existe en dichos principios cierta autonomía y originalidad en la creación artística, como un fenómeno genuino de las maneras de pensar, de sentir y de percibir de las generaciones de artistas que han dado origen a tales expresiones estéticas contemporáneas; o si en la formulación de los principios que gobiernan el arte es producto de las formas de pensar que tienen los hombres del siglo XX, como un fenómeno netamente social y colectivo. Todo esto será llevado a cabo desde el planteamiento teórico del filósofo español José Ortega y Gasset, quién ha dejado un vasto análisis y comentarios sobre diferentes temas y problemáticas estéticas abordadas desde su doctrina raciovitalista.

## **Capítulo I**

### **Las Fuentes del Raciovitalismo**

Previo comentario sobre la doctrina raciovitalista de José Ortega y Gasset, es importante, por motivos de otorgar mayor fundamento al presente trabajo, remitirse a las fuentes que hicieron posible la doctrina orteguiana. Tales fuentes, según los estudiosos de

dicha obra se encuentran en la filosofía de Hermann Cohen, Georg Mehlis y Edmund Husserl<sup>9</sup>.

Ciriaco Morón en su libro *El Sistema de Ortega y Gasset*, tras elaborar una fehaciente demostración de la sistematización en el pensar de Ortega, y aclarar<sup>10</sup> con sólidos argumentos que el pensar de ésta responde al pensar propio de la filosofía, aunque se sirva de un lenguaje literario, porque siempre acaba en concepto, y nunca en una “intuición”, como lo sería en el caso si él fuera escritor. C. Morón describe y analiza la formación que tuvo como filósofo. En particular dedica algunas páginas del mencionado libro a relatar la influencia que el joven Ortega tuvo de sus profesores Paul Natorp y Hermann Cohen en su primera etapa de formación filosófica cuando era estudiante en la Escuela de Marburgo, destacando la diferencia de criterios que había entre Ortega y Cohen. Pues, la visión que ambos desarrollaron respecto al concepto de “filosofía” eran diametralmente opuestas. Para el primero la filosofía consistía en el afán auténtico de conocer del cual surgiría esa actitud interrogativa tan característica del pensador madrileño, y que C. Morón la describe<sup>2</sup> argumentando que la cantidad abrumadora de preguntas que Ortega va produciendo en sus escritos, se debe a que él consideraba que muchos temas por no ser vistos como problemáticas, no recibían la reflexión requerida. Por cierto el libro *España Invertebrada* (1921) surgió del hecho que su autor no había encontrado ningún trabajo que satisficiera su necesidad de conocimiento sobre la historia de España. A este afán de actitud interrogativa y de auténtico conocer propios de Ortega, súmase la actitud universalista, y tal como el autor de *El sistema de Ortega y Gasset* menciona, el “introduccionismo”. Con este término C. Morón se refiere a esa actitud orteguiana que se encuentra en sus obras, de elaborar una introducción antes de desarrollar un escrito. Esto se encuentra por ejemplo, en textos como

---

<sup>9</sup> Ciriaco Morón Arroyo, *El Sistema de Ortega y Gasset*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968, pág. 61.

<sup>10</sup> Ciriaco Morón Arroyo en su capítulo I titulado “*Literatura, Filosofía y Sistema*” de “*El Sistema de Ortega y Gasset*” esgrime con un análisis minucioso las razones por las cuales Ortega es filósofo y no literato despejando la controversia entre los admiradores y seguidores del pensamiento orteguiano y de sus detractores y críticos. Pues siempre se ha criticado a Ortega que debido a su buen uso del lenguaje, su estilo, su amplitud de conocimientos que se diversifican en muchos temas, no responderían al rigor con el cual se suele atribuir al pensar de la filosofía. Frente a esto C. Morón señala en la página 43 de su libro editado por la Editorial Alcalá, Madrid, 1968, “Hay en su obra imágenes no igualadas nunca en lengua española en cuanto a originalidad y audacia; hay una riqueza y disposición del lenguaje que le pone entre los mejores prosistas; sin embargo, la obra de Ortega es obra de concepto. La literatura está en función de las ideas.”

<sup>2</sup> C. Morón Arroyo, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 32

*Meditaciones del Quijote* (1914), en el cual el autor pensaba tratar sobre Cervantes, y demostrar al Quijote como algo peculiar de la creación española; le inicia con una meditación sobre el tema de la vida y la cultura, y con un prólogo sobre la teoría de la comprensión.

C. Morón a estas cuatro características recién mencionadas ( la actitud interrogativa y de conocimiento auténtico, la actitud universalista y el introduccionismo), que él distingue y halla presentes en el pensamiento de Ortega las denomina (3) “talante filosófico”.

Así, el talante filosófico unido a aquella actitud interrogadora que podría manifestarse en el estudio de las ciencias, son las que otorgan a Ortega esa visión tan genuina que le caracteriza.

Para el segundo en cambio la filosofía era <sup>4</sup> “*el desdoblamiento metódico de las tres ramas de la cultura: lógica, ética y estética*”.

Pues Cohen no concebía que la filosofía pudiera ser considerada como una actitud del pensador, puesto que veía en ella un cuerpo de proposiciones, vale decir un sistema explicitado, en el cual el pensamiento es formado siguiendo las reglas de un pensamiento puro.

Todo lo cual evidencia el distanciamiento existente entre el planteamiento de Ortega con el de su maestro; pero hay que reconocer que este último le debió la formación y el rigor filosófico que ha hecho de Ortega un pensador sistemático. Julián Marías, discípulo de Ortega, en relación a C. Morón Arroyo, es tal vez, quién posee una mejor percepción de la influencia de Cohen en su maestro. En efecto, J. Marías, para referirse al pensamiento del filósofo madrileño, afirma que él en su primera formación tuvo una fuerte influencia neokantiana. Las palabras de este discípulo son precisas, sobre todo cuando afirma que los años en Marburgo dieron a Ortega (5)“*un conocimiento minucioso de Kant, una disciplina intelectual rigurosa, la visión interna de una última forma de “escolasticismo” y una inmersión en la actitud idealista*”.

Sin embargo advierte que pese a esta formación y rigurosidad aprendidas con los maestros de Marburgo, Ortega en breve lapso de tiempo desarrolla una propia visión

---

(3) Ibid pág. 33 -34

<sup>4</sup> Ibid, pág. 55

(5) J. Marías, *Historia de la Filosofía*, Editorial Alianza, Madrid, 1999, página. 433 y siguiente.

personal, la cual se trasluce en sus primeros escritos. En estos es notable la superación que Ortega hace a todo subjetivismo y a todo idealismo, y a su vez despliega la severa<sup>11</sup>

*“exigencia de un sistema y el predominio absoluto de una metafísica.”*

Con el propósito de aclarar las posiciones de Ortega y Cohen es oportuno revisar las ideas del último, y de esto, extraer lo que realmente ha hecho posible que en el pensamiento orteguiano existan vestigio del pensamiento neokantiano. Para lograr dicho propósito es conveniente considerar el texto de C. Morón.

Él explica que Cohen utiliza el término “pensamiento puro” y no la “razón pura” para evitar la confusión que la concepción kantiana había traído, ya que Kant había concebido una razón pura desprovista de contenido y el contenido era un dato empírico. Tal dualidad es inconcebible para Cohen, pues lo empírico no existe al margen del pensamiento. En la lógica, es donde se debe estudiar el papel de la experiencia como una forma de pensamiento. Así, se destruye la dualidad y el objeto de la lógica pasa a ser el pensamiento puro, en cuanto se despliega en sus múltiples aspectos, uno de ellos es el aspecto empírico.

Cohen, apunta a un idealismo extremo al afirmar que es el pensamiento lo que engendra la realidad, y desarrolla un sistema que niega el subjetivismo planteado por Berkeley. Para él todos los objetos de la cultura tienen un puesto en el universo ordenado del sistema, y son asimilados por el pensamiento, en la medida que éste se va desplegando para desarrollar el sistema.

C Morón señala que el pensador de Marburgo elaboraba su filosofía ante dos direcciones del pensamiento: el psicologismo y la metafísica.

A través del psicologismo, intentaba unificar el universo de la cultura en el conocer cada acto del sujeto, el cual para ser realizado ha de requerir del estudio de otras ciencias. Pero esto ha resultado ser un complejo asunto para la inteligencia, ya que el conocimiento debe ser analizado en la ciencia, que es donde vive y actúa como conocimiento perfecto, y tanto en su clasificación supone el conocimiento científico como punto de referencia y comparación.

Cohen otorga al adjetivo “puro” el significado de,<sup>7</sup> *“así como vacío o carente de contenido”*. Y el contenido impuro con aquello que no es un contenido auténtico.

---

<sup>11</sup> Ibid, pág. 444.

Lo puro, entonces es lo que se extiende hacia los contenidos no puros, para transformarlos en puros.

Esta relación entre la pureza y el contenido es lo que da sentido a lo puro.

Según C. Morón este criterio del pensador de Marburgo demuestra su actitud negativa frente a todo formalismo, frente a la Psicología, que estudiaría el conocimiento aislado del objeto; frente a la Lógica, que estudiaría las reglas del pensamiento en el vacío; y frente a las Matemáticas, que estudiaría puras formas abstraídas de la naturaleza. Pues las formas son cognoscibles en la materia en la cual encarnan, y por tanto son las formas las que ordenan y asimilan la materia, depurándolas para que ingresen dentro del sistema.

Cohen concibe la Física matemática como paradigma de todas las ciencias, ya que todas las ciencias juegan con los conceptos de teoría, ley, hipótesis, unidad, pluralidad y otros. En las ciencias de la naturaleza se aplican tales conceptos con perfección, y en las ciencias del espíritu estas se aplican de un modo análogo.

Por lo tanto todas las ciencias son subalternas a la lógica, la cual es el análisis del conocimiento de las ciencias físico-matemáticas. Sin embargo, las ciencias no se diluyen en la lógica por ser también autónomas, porque poseen una aplicación distinta de los conceptos básicos.

<sup>8</sup> *“De aquí se deriva ese tono dinámico que tiene el sistema de Cohen, en el cual, todos los elementos mantienen su individualidad y a la vez se integran en torno al ideal de rigor y exactitud que es la física matemática”.*

Para el filósofo de Marburgo, la filosofía tiene su base en la lógica; esto es, en el análisis de la razón física, sin tal base el resto de las demás ciencias quedan desorganizadas, e impuras.

En cuanto a la Metafísica, Cohen la considera imposible; pues, para él la dualidad pensar-ser es inconcebible, más aún, cuando se trata de aquello que esta más allá del pensar. El ser de las cosas es la pregunta del pensamiento, cuando interroga por el ser de algo, de tal modo que el ser es pregunta, y cuya respuesta es la idea de la cosa. Así, <sup>9</sup> *“el ser no es nada, sino en la medida en que es para el pensamiento, como el pensamiento para el ser: la lógica*

---

<sup>7</sup> C. Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 56.

<sup>8</sup> *Ibid*, pág. 58.

<sup>9</sup> *Ibid*, pág. 58.

*es el análisis metódico de esta unidad: la antigua metafísica se ha diluido en los tres orbes de la cultura europea: lógica, ética y estética”.*

Pero de las tres, cabría una cuarta que sería la Psicología en cuando esta es concebida como el estudio de la unidad de la conciencia, con todas sus diversas funciones en el vasto campo del conocimiento.

Con esta exposición del planteamiento del pensador de Marburgo, C. Morón concluye que los vestigios del pensamiento neokantiano en Ortega se manifiesta en <sup>10</sup> “*la disciplina intelectual fundada en el rigor de la física matemática, la necesidad del clasicismo con norma y regla, frente al romanticismo, pecado mortal contra la razón humana*”.

Estas palabras de C. Morón coinciden con los análisis realizados por J. Marías y por el catedrático chileno Hernán Zomosa <sup>11</sup>, quienes afirman que H. Cohen influye con notoriedad en la formación de la mente de Ortega. Pues, éste hace que el pensador madrileño se aproxime al racionalismo y conciba la importancia del método como indispensable para organizar el conocimiento, o todas las diferentes temáticas relativas al saber las que deben ser organizadas según el modelo de las ciencias físico – matemáticas, de tal modo que las ciencias humanas, la ética y la estética, se rijan por el paradigma de dicha ciencia.

El período de formación neokantiana correspondería a una etapa dentro del proceso de formación filosófica del pensamiento de Ortega, el cual se extiende entre los años 1907 a 1913. Después de éste, dicen los estudiosos de la obra y pensamiento orteguianos, el pensador madrileño se abre a la fenomenología, este período transcurre entre los años 1912 a 1913 aproximadamente <sup>12</sup>. Según narra C. Morón en su libro *El Sistema de Ortega y Gasset*, comienza a alejarse de su profesor Cohen, cuando lo mismo que el director de la célebre revista *Logos*, Georg Mehlis, desarrollan una nueva concepción sobre filosofía.

Esta nueva concepción no rechaza ni el ideal de sistema, ni la significación de los temas universales del pensador de Marburgo, sino que se concentran en aquellos temas no consagrados científicamente. A raíz de esto Ortega da inicios a aquella pluralidad temática que le caracteriza, que se refleja a partir de sus *Meditaciones del Quijote*. Ante los nuevos intereses, él empieza a considerar que el universo filosófico de Cohen es limitado y el rigor

---

<sup>10</sup> Ibid, pág. 59.

<sup>11</sup> Hernán Zomosa profesor de la Universidad Católica de Valparaíso, publica un estudio sobre la estética de ortega hace cuatro años atrás, y desarrolla el tema sobre la formación del pensador madrileño en el primer capítulo de su libro.

<sup>12</sup> H. Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, págs. 12 y 13.

de su sistema, muy forzado. Esto hace que el pensador madrileño sienta que a su viejo maestro le hace falta una radical voluntad de verdad , tomando de esta manera cierta distancia de él.

En ese mismo año que se funda la revista *Logos* , esto es 1911, Husserl publica su notable artículo, *La Filosofía como ciencia rigurosa* en el primer número de la revista. En él, el padre de la fenomenología rechaza al psicologismo al igual que Cohen, porque el conocimiento se da no con un acto del sujeto, sino en la unidad que es la conciencia del objeto.

La diferencia entre ambos filósofos estriba en que Cohen sostiene como modelo del conocimiento la ciencia físico – matemática, en cambio Husserl concibe al conocimiento como la presencia de un objeto a la conciencia, sin necesidad de aplicar un método científico o no científico.

Para él, el conocimiento es presencia, lo es porque es esencialmente intuición, los otros procesos, tanto fisiológicos como psicológicos a través de los cuales se llega a la presencia del objeto, no es conocimiento. La descripción cumple un papel fundamental, porque mediante ella la presencia del objeto en la conciencia va siendo analizada. La filosofía, que resulta ser, dentro de la doctrina husserliana, el conocimiento de toda la realidad es precedida por el análisis de este método descriptivo, y todas las demás ciencias, aunque su conocimiento y análisis no sea exacto, será científico si estudia las posibilidades de exactitud que el objeto tiene. Así ante la ciencia exacta, el análisis fenomenológico resulta ser de auténtico rigor, vale decir, una ciencia rigurosa. Conforme a lo afirmado por H. Zomosa <sup>13</sup> resulta peculiar la temprana recepción que Ortega hizo de la fenomenología.

Pues, en mismo año 1913 en que Husserl publica las *Ideen*, Ortega edita dos estudios que él ha realizado sobre fenomenología; estos son: *Sensación, construcción e intuición*- que consiste en un discurso que el pensador madrileño pronuncia en el IV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias-; y *Sobre el concepto de sensación*, el cual corresponde a una serie de artículos que tienen por objeto analizar un libro de Heinrich Hoffman, discípulo de Husserl.

El primero trata de un análisis sobre la posición empirista, neokantiana y fenomenológica, en el cual se demuestra que la intuición husserliana puede superar la

---

<sup>13</sup> H. Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 15.

sensación y la construcción y ser considerada el inicio para una filosofía sin supuestos. Pero, que pese a ello aún no se advierte los límites y la constitución de este nuevo principio.

En el segundo texto, Ortega plantea la pregunta sobre qué es fenomenología, y al exponer sus aspectos centrales, trata por primera vez el tema de la ejecutividad, considerándolo como lo opuesto a lo fenomenológicamente reducido.

En 1913 Ortega admite la postura fenomenológica básica, porque ve en ella una forma genuina de la filosofía, y debido a que acoge esta una nueva visión, se distancia de la corriente neokantiana. Lo que ocurre es que él descubre que <sup>14</sup> “*el objetivismo puro eidético es un idealismo metódico, pero no es obstáculo para que ofrezca la plenitud de lo real, el sentido o la estructura de las cosas; lo cual está en correspondencia con el propósito de hallar una forma de cultura ajustada a las necesidades de España y del temperamento nacional*”.

H. Zomosa comenta que la inmersión de Ortega en la fenomenología se manifiesta en las obras, *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914, y el *Ensayo de Estética a manera de prólogo*, también del mismo año. Este último es examinado por J. Marías, quien según H. Zomosa, ve en él la superación de la fenomenología <sup>15</sup>.

Lo que ocurre es que para el discípulo de Ortega, su maestro da un paso más, al demostrar que <sup>16</sup> “*la eliminación de lo ejecutivo es ilusoria, porque la realidad misma, es decir, no su imagen o concepto, es ejecutividad; cuando el fenomenólogo cree estar tratando con un yo fenomenológicamente reducido, con un yo conciencia, es su yo ejecutivo, plenamente real, quién opera con una imagen pretérita de su yo, que antes también fue ejecutivo. Dicho con otras y más exactas palabras, bajo la ilusión de una conciencia aparece la realidad, la única con la cual tenemos una relación íntima, **nuestra vida en tanto que se ejecuta, es decir, viviendo***”.

Para J. Marías, el pensador madrileño, elimina la posibilidad de la reducción fenomenológica, cuando descubre que no se puede escapar a lo ejecutivo. Esto significa que Ortega no reincide en la llamada “actitud natural”, que Husserl había denominado a aquella actitud previa a la aplicación del reduccionismo, y que es también considerada realismo. Si

---

<sup>14</sup> Ibid, pág. 15.

<sup>15</sup> Ibid, pág.15.

<sup>16</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 146.

no que la supera, vale decir supera la visión realista, que sólo concibe la cosificación y olvida que él yo no es cosa.

El yo es irreductible, no se puede ni cosificar, ni objetivar, porque de hacerlo así el yo dejaría de ser lo que es y se convertiría en una mera imagen de sí mismo. El yo es una realidad que se ejecuta, que se ocupa con las cosas, es decir, la propia vida; el yo entonces no es la conciencia. Y aquí es en donde, según J. Marías, Ortega trasciende la fenomenología.

Para mayor claridad, sobre lo último que se ha señalado es necesario explicar en qué consiste la fenomenología, y dar cuenta acerca del rol que el reduccionismo cumple en ella.

La fenomenología es una ciencia que tiene por objeto de estudio la conciencia, para realizar este estudio y llegar a la conciencia pura, desligada de su relación con el mundo, se parte con la suspensión de la “actitud natural”; esto es, se coloca entre paréntesis aquellos actos reales de la conciencia referidos a las cosas reales en un mundo también real, y se examinan aquellos reductos describiéndolos. J. Marías señala <sup>17</sup> que Ortega caracteriza la reducción fenomenológica como la suspensión de lo ejecutivo con el propósito de atenerse al fenómeno y contemplarlo en una determinada postura descriptiva, esto es desde una conciencia pura. Sin embargo después que Husserl hubo publicado su libro *Ideen*, Ortega afina su postura, y sostiene que el yo, aquel que considera, contempla y describe o bien que ejecuta la reducción fenomenológica, se encuentra lejos de un yo entre paréntesis, puesto que es <sup>18</sup> “*verdadero, ejecutivo y presente, irreducto e irreductible*”.

El yo<sup>19</sup> “*es algo en cuanto ejecutándose, y eso es nuestra vida, no como imagen, sino justamente en su misma ejecución, la cual a su vez sólo es posible en tanto que se ocupa con cosas*”.

Ante esta situación cabe preguntarse ¿cuál es la deuda que Ortega tiene con relación a la fenomenología? – La respuesta la otorga C. Morón <sup>20</sup> al comentar que la luz que Husserl dio al pensador madrileño para su propia metodología, el mismo Ortega en 1934 la reconoce cuando escribe, <sup>21</sup> “*La fenomenología no fue para nosotros una filosofía, fue... una buena*

---

<sup>17</sup> Ibid, pág. 145.

<sup>18</sup> Ibid, pág. 145.

<sup>19</sup> Ibid pág. 146.

<sup>20</sup> C. Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág 61.

<sup>21</sup> C. Morón cita a Ortega en la página 61 de su libro

*suerte*” VIII, 42. Con ello, según C. Morón, Ortega se refiere a la conciencia de un posible método.

Ahora bien, sintetizando todo lo que hasta el momento se ha dicho, se podría perfectamente afirmar que Ortega tuvo una sólida formación filosófica, gracias a que él tuvo como maestros a Cohen, Mehlis y Husserl, los cuales, en palabras de C. Morón:

<sup>22</sup> “*se convierten en la mente orteguiana en una síntesis de voluntad de sistema para la edad madura, atención reflexiva a los estímulos más diversos de la realidad y la cultura y método contemplativo, actitud **espectante***”.

## Capítulo II

### La Filosofía Raciovitalista de José Ortega y Gasset

Como ya se ha mencionado en las páginas anteriores, Ortega se distancia del rigor de la doctrina racionalista, desarrollando un pensamiento propio muy distinto de aquel que aprendió en la Escuela de Marburgo.

Desde su postura él critica la visión que identifica la realidad con las ideas, esforzándose por descubrir la realidad misma. Julián Marías al respecto señala:

<sup>12</sup>“*Ésta, la filosofía personal de Ortega tiene poquísimo que ver con sus maestros; Marburgo no le hizo ser nada determinado; más bien le permitió ser él mismo; hizo que el pensamiento original de aquel mozo llegado del sur fuese desde el primer momento filosofía y, lo que es más, filosofía europea, inserta en toda la tradición de Occidente*”.

La originalidad del pensamiento de Ortega reside en su propósito. El cual no es otro que indagar sobre la realidad misma mas allá de las teorías o construcciones intelectuales que se hagan acerca de ella.

La realidad que Ortega procura estudiar es aquella realidad primaria, previa a cualquier intento de interpretación que se impone implacablemente, y con la cual de debe

---

<sup>22</sup> Ibid, pág. 61

<sup>12</sup> Hernán Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 15

contar. Él la denomina “*Realidad Radical*”, puesto que todas las demás realidades han de referirse a ella.

Esta realidad radical no consiste en las cosas, como el realismo ha sostenido durante dos mil años; pues, todas ellas ya existen en alguna parte, y por ende ya se encuentran “radicadas”. Tampoco tales cosas se hallan en total independencia con relación a “mí”. Éstas no se encuentran solas por estar conmigo. De esto se sigue que las cosas no son por sí mismas, ni aparte. Ellas constituyen una hipótesis, o una teoría, en fin un constructo de la mente.

Sin embargo, Ortega, como se ha afirmado en líneas anteriores, se encuentra lejos de una postura idealista.

Él rechaza la concepción de un yo sin las cosas. Puesto que siempre el yo se encuentra rodeado de las cosas, nunca solo, aunque éstas cambien o varíen.

De aquí que la cartesiana visión de un yo como res cogitans, como una “cosa” independiente y autónoma, resulte inaceptable desde el planteamiento orteguiano, por ser éste otra construcción intelectual que apunta hacia un idealismo extremo.

La realidad radical que Ortega plantea es la propia vida, esa vida de cada cual, que no se ajusta a ninguna doctrina, teoría o interpretación, porque ella es la que se queda una vez que se hayan eliminado todas las teorías; y que surgen debido a la propia necesidad de entender la vida y saber a que atenerse con ella.

J. Marías aclara con relación a este punto señalando:

<sup>2</sup>“*La vida es – dice Ortega – “lo que hacemos y lo que nos pasa”*; se entiende, lo que hacemos y lo que nos pasa a cada uno de nosotros; la vida es mía, es siempre la de cada cual, y esta, mi vida, es la realidad radical”.

La vida, que nuestro filósofo concibe es lo real, aquello que se encuentra antes de toda interpretación, teoría o hipótesis. Ella, antes que las cosas y el yo, ya está dada. Todo lo demás es secundario con relación a la vida misma. El yo y las cosas que rodean al yo, esto es, las circunstancias, son las que pese a ser contrarias se hallan en franca dependencia la una de la otra, y ambas en referencia a la vida. En efecto, el yo y las circunstancias, o mejor dicho, el yo y las cosas que le rodean <sup>3</sup> son sólo ingredientes de la vida, o

---

<sup>2</sup> Ibid, pág.26

<sup>3</sup> Conforme al texto *Acerca de Ortega* pág. 27 de J. Marías, el término “circunstancia” se refiere a “las cosas que se encuentran alrededor de mí”.

<sup>4</sup> “realidades derivadas o, si se prefiere, radicadas en ella, que es, por el contrario, la realidad radical”.

La relación que existe entre el yo y las cosas, es una relación entre dos realidades que se complementan en sus funciones. Las cosas siempre se refieren a un yo, y el yo no se encuentra aislado de las cosas, sino por el contrario, siempre se halla entre las cosas o en una circunstancia determinada. Tanto el yo como las circunstancias son dos <sup>5</sup> “momentos abstractos de la única realidad efectiva y concreta, que es la vida”. Con esto Ortega supera a toda visión idealista que separa al yo de las cosas, y se aproxima a una síntesis, en la cual las cosas se unifican con el yo.

Ignacio Sánchez Cámara, en su introducción a la obra *¿Qué es filosofía?* de J Ortega y Gasset <sup>6</sup> al comentar que nuestro filósofo en su primer libro, *Meditaciones del Quijote* (1914) menciona aquella célebre frase que ha llegado a convertirse en un tópico, “yo soy yo y mi circunstancia”, y que ésta siempre debiera estar seguida de aquella otra “y si no la salvo a ella no me salvo yo”, aclara notablemente el tema que en este capítulo se pretende explicar, esto es, que <sup>7</sup> “la circunstancia no es algo ajeno al yo sino que constituye parte esencial de él”.

Tanto es así que el yo puede salvarse, pero unido a las circunstancias que le han tocado en suerte.

Ignacio Sánchez, en su comentario, además afirma que si bien el yo puede salvarse, son las circunstancias las que manifiestan o expresan el sentido de la vida.

De tal modo que la vida es aquel <sup>8</sup> “dramático entramado de libertad y fatalidad”, es la <sup>9</sup> “libertad en la fatalidad”.

Ante las sentencias de I. Sánchez, resulta oportuno, insistir en todo el amplio significado que la vida tiene para la concepción orteguiana. Pues, siendo ella la auténtica y única realidad, hacia la cual el yo y las circunstancias cobran sentido, cabe preguntar qué es la vida según Ortega.

---

<sup>4</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 27

<sup>5</sup> *Ibid*, pág. 27

<sup>6</sup> Ignacio Sánchez Cámara, Introducción del texto *¿Qué es filosofía?* de José Ortega y Gasset, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1999, pág. 9

<sup>7</sup> *Ibid*, pág. 9.

<sup>8</sup> *Ibid*, pág. 12

<sup>9</sup> *Ibid*, pág. 12

La respuesta no se hace esperar, J. Marías interpretando las palabras de su maestro señala <sup>10</sup>, que si bien la vida nos es dada, ésta nunca es dada hecha, ya que vivir implica estar siempre haciendo algo. De aquí que la vida sea una realidad dinámica, en la cual se está realizando algo con las cosas. Eso sí, la vida no son las cosas, como podría interpretarse de un modo somero. La vida consiste en ese hacer con las cosas mencionando en líneas recientes.

Pero es un hacer que posee, un propósito, que se hace por algo y para algo, en una palabra: la vida es drama.

J. Marías explicita que según Ortega la vida es drama, porque es aquello que le pasa a alguien, y que eso que le ocurre no es gratuito, ya que es por algo y para algo. Y que en la vida así como en el drama, al sujeto, o al protagonista; esto es, a quién le suceden las cosas, se halla en un determinado acontecimiento, que hace que él mismo sea tal y no otro<sup>11</sup>. Sin embargo pese a ello, este ser algo determinado o ser esto y no lo otro, también implica la posibilidad de no serlo, ya que siempre subsiste la condición peculiar de que la persona misma haga algo para que no ocurra.

Porque el carácter principal de la vida consiste, tal como se ha mencionado en líneas anteriores, en el hecho que ésta no la ha dado el hombre, sino, por el contrario la vida ha sido otorgada, y el hombre se encuentra en ella.

Ortega señala: <sup>12</sup> *“El hombre puede siempre dejar de vivir. Es penoso traer aquí esta idea de la posibilidad siempre abierta para el hombre de huir de la vida, es penoso, pero es forzoso. Porque ella y sólo ella descubre un carácter principalísimo de nuestra vida, que es éste: no nos la hemos dado a nosotros, sino que nos la encontramos o nos encontramos en ella al encontrarnos con nosotros mismos – pero al encontrarnos en la vida podríamos muy bien abandonarla. Sino la abandonamos es porque queremos vivir”*.

El hombre, como afirma nuestro filósofo decide entre vivir y no vivir, y siempre prefiere vivir, aunque lo que le ocurra sea lo más adverso y desesperante, porque siempre quiere ser. Lo quiere así debido a su afán de ser o de subsistir, de realizar su yo. De este modo, el yo para ser realizado ha de enfrentar sus circunstancias, pues con ellas ha de vivir.

---

<sup>10</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 27

<sup>11</sup> Véase la página 31 de *En torno a Galileo*, (1983), tomo V de *Obras Completas*, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

<sup>12</sup> *En torno a Galileo*, Tomo V de *Obras Completas*, pág. 31

Vivir, es entonces, aquello que todo ego desea realizar, para ser, él mismo lo ha decidido porque también cabe la posibilidad que el ego decida no vivir. Lo importante, y que es necesario destacar aquí, es el hecho que el yo es quién decide, de su decisión dependerá que él sea algo, esto o lo otro. Y de su decisión dependerá su destino. Por lo que se deduce que si bien la vida es dada, ésta no se encuentra determinada de antemano o estática.

Al hombre mismo le corresponde hacerla, conforme a las decisiones que vaya tomando. La vida es <sup>13</sup> “*afán de ser precisamente porque es, al mismo tiempo, en su raíz, radical inseguridad*”.

Para Ortega, por lo tanto, el hombre es quién labra su sino, y gracias a que así lo hace, él llega a ser ese algo determinado, de acuerdo a las decisiones que él vaya tomando ante la situación presente que le pueda tocar vivir.

En palabras del mismo Ortega; <sup>14</sup> “*vivir es vivir aquí, ahora el aquí y el ahora son rígidos, incanjeables, pero amplios. Toda vida se decide a sí misma constantemente entre varias posibles. Astra inclinant, non trahunt – los astros inducen pero no arrastran. Vida es, a la vez, fatalidad y libertad, es ser libre dentro de una fatalidad dada. Esta fatalidad nos ofrece un repertorio de posibilidades determinado, inexorable, es decir, nos ofrece diferentes destinos. Nosotros aceptamos la fatalidad y en ella nos decidimos por un destino. Vida es destino*”.

El destino no sólo lo realiza el hombre, sino a él también le incumbe lo que llegue a ser, gracias a que él es capaz de forjar, mediante su facultad imaginativa, un proyecto vital.

De aquí que Ortega conciba la vida como una forma poética. Pues, el yo inventa o imagina antes lo que quiere ser; esto es, lo que procurará ser según las circunstancias que le ha tocado vivir. Tales circunstancias son todo aquello, que no siendo el yo, son todas las cosas que le rodean, como lo son: el entorno social o cultural, el pasado histórico, el cuerpo, la psique, el contorno físico, la época u otro. El yo, por tanto no es cosa alguna, sino aquello que se halla en tal circunstancia, y quién debe realizar con esta última su propia vida.

---

<sup>13</sup> Ibid, pág. 32

<sup>14</sup> *¿Qué es filosofía?* Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1999, página 242 y siguiente.

Las cosas que circundan al yo pueden presentarse en su realidad primaria, ora como dificultades, ora como facilidades, antes de cualquier tipo de interpretación sobre ellas. En el momento de desplegar en dichas cosas el proyecto vital, es que estas aparecen como posibilidades o urgencias. El yo ante el despliegue de posibilidades que se le muestra ha de elegir para continuar viviendo. Por lo general las posibilidades son muchas, pero siempre de estas muchas, hay dos que resultan ser fundamentales: o vivir, o no vivir.

De lo cual se colige que la vida misma es elección, ya que “vivir” es siempre,

<sup>15</sup> *“elegir entre las posibilidades que las circunstancias me presenta, en vista del proyecto o pretensión que me constituye”.*

La vida implica también, aparte de ser elección, justificación y responsabilidad, porque se elige, tal como se ha mencionado en páginas previas a la actual, *“por algo y para algo”*.

La libertad humana, entonces, de decisión y elección, posee una dimensión moral, puesto que como el hombre carece de una vida resuelta, o ya hecha, debe construirla a cada instante, debiendo justificar su elección en cada caso, para poder de este modo decidir.

Al respecto J. Marías comenta que lo importante dentro de la concepción orteguiana consiste en afirmar que la <sup>16</sup> realidad radical es vivir, esto es, el quehacer del yo con las cosas.

Lo cual no debe ser comprendido como una tercera realidad junto a la del yo y la de las cosas, ni tampoco como su suma. Él argumenta que cuando se dice *“yo con las cosas”* lo que se quiere decir que tanto el yo como las cosas, <sup>17</sup> *“son ingredientes abstractos de la vida, y ese “con” no es una estática coexistencia, sino el quehacer del yo con las cosas, en que consiste precisamente vivir”*.

Así, el vivir no es otra realidad, sino <sup>18</sup> *“otro modo de ser realidad, del cual reciben la suya deficiente y secundaria las cosas y el yo”*.

J. Marías para la interpretación del pensamiento de su maestro, se apoya en la propuesta que Ortega hace <sup>19</sup> para hablar del ser hombre, la cual demuestra la imposibilidad

---

<sup>15</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*; pág. 29.

<sup>16</sup> En la página 29 de su *Acerca de Ortega*, J. Marías coloca entre guión el término “nuestra vida”, probablemente para acentuar la relación “realidad radical” con “nuestra vida”, y para recordar que Ortega mismo es quién afirma que la “realidad” de todas las realidades consiste en develar, o poner en tela de juicio para su análisis, la vida misma.

<sup>17</sup> *Ibid*, pág. 30

<sup>18</sup> *Ibid*, pág. 30

de aplicar el concepto eleático de ser a esta nueva concepción. El pensador madrileño propone elaborar un nuevo concepto de ser, así como ha surgido una geometría no euclidiana.

Esta nueva concepción de ser, a diferencia del concepto eleático, enfatiza la plasticidad del hombre para ser lo que él quiera. El hombre es una entidad en potencia para llegar a ser “*como él quiera*”. Pues, a cada instante se está abriendo posibilidades limitadas para hacer de sí algo. De hecho, la vida humana no es una entidad que cambie accidentalmente, sino que su “sustancia” es cambio. Esto, en consecuencia, niega la visión eleática de sustancia, y manifiesta la incompatibilidad de pensar eleáticamente que la vida sea sustancia. Tal como se ha señalado en páginas anteriores, la vida, según Ortega es drama; es un drama que acontece y el sujeto, a quién le acontece es función de aquel. Lo cual quiere decir que el argumento del drama que es la vida es su sustancia.

Y como este argumento <sup>20</sup> varía, implica que la variación sería sustancial.

Para Ortega, entonces, la vida humana es el área en la cual la realidad se constituye, ya que la vida, “*mi vida*”, es de donde parte toda noción y el sentido de la realidad. De la vida misma surge mi propia comprensión sobre su radicalidad, y el término “*real*”. En ella se encuentra la realidad radical, y esta “*realidad radical*” no es otra que el quehacer del yo con su circunstancia.

J Marías en esto último <sup>21</sup> descubre la superación que su maestro hace de las corrientes realista e idealistas de la Filosofía, puesto que en el planteamiento orteguiano tales interpretaciones de lo real son <sup>22</sup> parcialmente verdaderas e insuficientes por no referirse a la realidad misma, sino que a elementos abstractos de ella, fruto de una operación humana de interpretación, y que sustituyen a la realidad radical y originaria.

---

<sup>19</sup> Véase las citas que J. Marías hace en la página 30 de *Acerca de Ortega*.

<sup>20</sup> La noción de argumento se encuentra en Ortega cuando afirma en la página 548 del tomo VII de *Obras Completas*, en su artículo *Sobre la leyenda de Goya*: “*Una vida humana no es nunca una sarta de acontecimientos, de cosas que pasan, sino que tiene una trayectoria con dinámica tensión, como la que tiene un drama. 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’*”

<sup>21</sup> Este es el argumento que J. Marías sostiene, y que da cuenta sobre lo que se ha mencionado en la primeras páginas de este capítulo ( Véase las páginas 22 y 23 del presente) .

<sup>22</sup> *Ibid*, pág. 31

Lo notable del pensador madrileño, y que su discípulo destaca <sup>23</sup> es el hecho que Ortega no sólo supera las concepciones idealistas y realistas, sino que <sup>24</sup> “*inaugura una nueva significación de la expresión **realidad***”.

El pensador madrileño, como ha sido manifestado en páginas anteriores, elabora en su pensamiento, una suerte de síntesis entre las posturas extremas idealista y realistas. Esta síntesis puede ser expresada con dos palabras: Razón – Vital. Término ante el cual surge la pregunta, ¿en qué consiste esta “*Razón – Vital*”? \_ indudablemente su respuesta, en parte ha sido resuelta con la exposición recién planteada acerca del tema fundamental del cual Ortega desarrolla su concepción filosófica: esto es, la realidad radical, que no es otra que la propia vida de cada cual, y que consiste en esa relación entre el yo y sus circunstancias, en el cual el yo actúa sobre las cosas, coexistiendo junto con ellas.

Esa es la vida, la que cada cual vive, y participa de ella.

Ante este punto es necesario esclarecer que el vitalismo orteguiano que en éstas líneas hemos descrito, no debe ser identificado con el vitalismo biológico. Ortega de ningún modo se refiere a un vitalismo orgánico, objeto de estudio de las ciencias de la naturaleza, sino a la vida misma, a esa vida humana que es propia de cada sujeto.

En un escrito suyo de 1923 <sup>25</sup> titulado *Ni vitalismo ni racionalismo*, él niega que su visión sobre el vitalismo sea aquella propia del biologismo y que considera <sup>26</sup> “*a los fenómenos orgánicos irreductibles a los principios físico – químicos.*”

<sup>27</sup> Tal vitalismo supone dos tendencias, una llamada vitalismo biológico por estimar a una entidad específica y diferente de las fuerzas físico-químicas, a la cual se le denomina “*fuerza vital*” o “*entelequia*”; y la otra, llamada “*biologismo*”, que al atenerse a un riguroso empirismo, estudia los fenómenos vitales conforme a las propiedades que éstos manifiestan, sin conjeturar que en tales hay una entidad vital específica, y que a su vez evita su violenta reducción al sistema filosófico.

---

<sup>23</sup> Ibid, pág. 31

<sup>24</sup> Ibid, pág. 31

<sup>25</sup> Véanse los apéndices del libro de J. Ortega y Gasset titulado *El tema de nuestro tiempo*, editado por Espasa Calpe, Madrid, 1995.

<sup>26</sup> *El Tema de Nuestro Tiempo*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995, págs. 142 y siguiente.

<sup>27</sup> Ortega en el texto especifica estas dos vertientes del vitalismo.

Para el filósofo madrileño ambos criterios son inaplicables cuando se trata de la filosofía. Puesto que se limitan sólo en señalar aspectos específicos de las ciencias particulares que se ocupan de indagar sobre determinados problemas orgánicos.

Como hemos mencionado Ortega rechaza esta postura sobre el vitalismo por responder a una concepción reductiva, en la cual todo queda reducido a un biologismo científico, en el cual la “*vida*” resulta ser esa vida orgánica en la que se resuelve la vida física. El vitalismo orteguiano es un vitalismo filosófico. Él mismo lo puntualiza en su escrito *Tema de nuestro tiempo*.

Para llegar a explicar en qué consiste este vitalismo filosófico; y establecer sus bases con claridad, el filósofo madrileño examina y distingue tres métodos distintos de entenderlo<sup>28</sup>. El primero consiste en la concepción de las tendencias positivistas, cuya teoría del conocimiento apunta hacia los procesos biológicos del conocimiento, los cuales carecen de leyes y principios exclusivos, pero que sin embargo son regidos por las leyes generales de la adaptación, tales como: la ley del mínimo esfuerzo o la economía.

Para Ortega tal tendencia <sup>29</sup> “*convierte la filosofía en un simple capítulo de la biología*”.

La segunda tendencia sostiene que la razón no es el modo superior del conocimiento, sino que hay un modo del conocimiento que acontece gracias a una relación más estrecha con la realidad última, y que se da cuando se toma distancia del pensar conceptualmente las cosas, es decir, se toma distancia del análisis para vivir las cosas íntimamente. Esta corriente, que según el parecer de Ortega, su mayor representante ha sido Bergson con su teoría de “*la intuición*”, comete el error de <sup>30</sup> hacer “*de la vida un método racional*”.

La tercera tendencia que se caracteriza por aceptar el método racional como método de conocimiento, y que sitúa el problema de la vida como el eje central de su análisis, es el sistema que Ortega mismo concibe como aquel más afín con lo que él propone. Ya que la reflexión se encuentra centrada en todos aquellos asuntos relacionados con la vida y la razón, pudiéndose dilucidar con mayor claridad los límites de lo racional.

---

<sup>28</sup> Véanse las páginas 143 y 144 de *El Tema de Nuestro Tiempo*, de Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995.

<sup>29</sup> *Ibid*, pág. 144

<sup>30</sup> *Ibid*, pág 144.

Según él, <sup>31</sup>“*En esta tercera acepción queda, pues, muy mermado el contenido del término “vitalismo”, y resulta muy dudoso que pueda servir para denominar toda una tendencia filosófica*”.

Ortega dice así, ya que en esto último ha gravitado la idea que ha desarrollado en sus escritos, y en particular en *El tema de nuestro tiempo*.

Es más, el mismo puntualiza que para él <sup>32</sup> teoría y razón son lo mismo. Pues, <sup>33</sup> su ideología “*no va contra la razón, puesto que no admite otro modo de conocimiento teórico que ella: va sólo contra el racionalismo*”.

Esta visión de Ortega demuestra una vez más que él pretende construir una filosofía de la vida, pero que esta construcción se encuentra apoyada en una concepción biológica.

J Marías en su texto *Acerca de Ortega* pone de relieve que la concepción de su maestro siempre da un paso más adelante que muchos de los notables filósofos de su tiempo, ya que desde un comienzo él tenía claro que cuando se refería a la vida, no era esta la vida biológica.

Esto ocurre con su libro publicado en 1914 *Adán en el Paraíso*, en el cual, según este discípulo de Ortega, <sup>34</sup> él recoge expresiones inadecuadas, aún bajo el influjo del idealismo de sus profesores neokantianos, las cuales fueron confirmadas por el mismo Ortega en su momento, mediante unas notas que introdujo en su texto publicado en el año 1915.

En el mencionado libro el filósofo madrileño sostiene que el hombre, en este caso Adán, cuando aparece en el Paraíso como un árbol nuevo, se inicia la existencia de la vida. Esta vida a la cual él se refiere, es la vida individual humana, y no la vida biológica, que en páginas anteriores se ha explicitado.

La vida humana en cuanto <sup>35</sup> “*débil reporte del problema infinito de la vida*”; y la circunstancia en cuanto, <sup>35</sup> “*lo que rodea o circunda al hombre, incluso más allá de su alcance, pero no sólo lo físico; también las realidades de otro orden, lo histórico, lo espiritual*”; es el tema de su reflexión.

---

<sup>31</sup> Ibid, pág. 145.

<sup>32</sup> Véase la página 145 de *El tema de nuestro tiempo*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995. En él Ortega manifiesta su posición bastante alejada de Bergson, ya que para éste, como para otros que le siguen en su concepción, sólo es posible una teoría vital, y no una teoría racional.

<sup>33</sup> Ibid, pág 145.

<sup>34</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág 66.

<sup>35</sup> Ibid, pág. 66.

Así, toda la problemática humana de la vida que se concentra ya en el corazón de Adán,<sup>36</sup> “*como un licor hirviendo en una copa*”, se refiere a aquello que cada hombre individual vive, y que en ella se ha centrado todo el problema de la vida misma.

Esta concepción orteguiana de la vida no es aquella que las ciencias poseen, porque no se trata de una vida abstracta,<sup>37</sup> sino que “*por definición lo vital es lo concreto, lo incomparable, lo único. La vida es lo individual*”.

La vida es coexistencia, ya que<sup>38</sup> “*es cambio de substancia; por tanto, convivir, coexistir, tramarse en una red sutilísima de relaciones, apoyarse lo uno en lo otro, alimentarse mutuamente, conllevarse, potenciarse*”.

Esa es la definición de “*vida*”, que Ortega da y que resulta ser el tema central de la reflexión de su *Adán en el Paraíso*. Ahora bien, J. Marías puntualiza que el filósofo madrileño aclara al final de dicho ensayo que el Adán al cual se refiere es la vida, y que el Paraíso como escenario de los acontecimientos, es simplemente uno que está hecho para que en él se desenvuelva la tragedia del vivir. Desde el punto de vista metafórico, *Adán en el Paraíso* significa<sup>39</sup> “el yo y mi circunstancia”, el yo en “mi mundo”.

El mundo<sup>40</sup> no es una cosa o una suma de ellas, sino un escenario en el cual acontece la tragedia o drama del hombre. En él el hombre hace algo y padece<sup>41</sup> los acontecimientos de su mundo, de su cultura y de su época.

Tales son los términos por los cuales Ortega expresa de un modo concreto en su obra, *Meditaciones del Quijote*, la estructura de la vida, la relación de ella con la verdad y la cultura, y el sentido que tienen estas últimas. Según J. Marías, para el filósofo madrileño, toda forma de vida social, como las demás formas de cultura, se dan bajo la especie de vida individual. De hecho, el ser de las cosas, o de los instrumentos aparecen explicados desde la vida misma, en la cual adquiere su significación instrumental.

Esto lo dice el discípulo de Ortega a partir del análisis que hizo de su maestro acerca del párrafo 15 de *Sein und Zeit*, de donde él toma el ejemplo del martillo, para demostrar que el carácter instrumental del martillo se descubre en la acción de martillar.

---

<sup>36</sup> Ibid, pág. 67.

<sup>37</sup> J. Marías cita a Ortega en la página 67 de su obra *Acerca de Ortega*. (Páginas. 478 a 479 de *Adán en el Paraíso* de *Obras Completas*, Tomo I).

<sup>38</sup> Ibid, pág. 67. En ella J. Marías cita de *Obras Completas*, Tomo I la página 484.

<sup>39</sup> Ibid, pág 67.

<sup>40</sup> Ibid, pág 67.

<sup>41</sup> “Padece” acá debe comprenderse como “aquello que le ocurre a alguien”.

Según el comentario que J. Marías realiza en este párrafo que Ortega comenta sobre Heidegger; el ser de la cosa, en este caso del martillo, es una abstracción, lo que realmente hace que el martillo cobre sentido en la vida misma es la acción de martillar.

Para el discípulo de Ortega, su maestro da inicios a una comprensión de la realidad desde esta postura en los primeros capítulos de su *Meditación Preliminar*, en los cuales realiza un análisis de lo que es un bosque. Julián Marías resalta de este artículo la idea fundamental que Ortega expone en dicho escrito. Esto es, que <sup>42</sup> “*El bosque es una suma de posibles actos nuestros, que al realizarse, perderían su valor genuino*”. Lo cual implica que aquello que se presenta ante el ojo humano de una manera inmediata es pretexto para que el resto se encuentre oculto y distante.

De esto se sigue que en la explicación o descripción de lo que es un bosque necesariamente entra el yo, pues sin él es imposible que haya un bosque. Marías aclara que aunque sea necesario que el yo se encuentre ante un bosque para que surja una explicación de lo que el bosque es, de ningún modo tal cosa apunta hacia un idealismo, puesto que es erróneo suponer que el bosque sea algo producido por uno, como también es equivocado creer que el bosque es un “*en sí*” separado de un “*mí*”. Por cierto, el bosque en tanto forme parte de una constitución de la realidad, no es un mero “*ens rationis*”, porque también interviene el yo como un ingrediente. Lo cual quiere decir que, <sup>43</sup> “*sólo hay un bosque, hablando en propiedad, para mí. Lo cual, dicho sea de paso, no lo subjetiviza lo más mínimo: el bosque es totalmente otro que yo; es algo que yo encuentro; es tan distinto como inseparable de mí*”.

La culminación de esta doctrina orteguiana se encuentra en lo que el discípulo de Ortega denomina: “*interpretación de la verdad*”, y que su maestro lo desarrolla luego de hablar acerca del bosque en su relación con el yo.

La verdad ha de ser develada o desocultada, descubierta. En ella las cosas son puestas en la luz. De aquí el término griego “*aletheia*”, el cual originariamente tuvo el mismo significado que después recibió la palabra apocalipsis. Esto es, descubrimiento, revelación, develación, o la acción de quitar un velo o cubierta.

---

<sup>42</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 69.

<sup>43</sup> *Ibid*, pág. 69.

En el caso del bosque, recién descrito, por su “*invisibilidad*” y latencia, y que no se muestra como una “*cosa aparte*” y por sí, es un claro ejemplo de lo que se presenta como circunstancia.

La circunstancia, tema que ya se ha tratado en páginas anteriores,<sup>44</sup> es aquello que no es el yo, aquello con lo cual uno se encuentra, es decir, el otro extremo del dinamismo de la coexistencia en el cual consiste la vida, pero que existe como circunstancia en cuanto es para uno, en cuanto la circunda, la rodea. La verdad surge cuando el “yo” descubre el ser de la cosa, lo pone en manifiesto, en la luz, muestra lo que la cosa es.

Así, en palabras del mismo Ortega,<sup>45</sup> “*Por esto la “cultura” no es la vida, sino lo que la asegura, lo que nos hace orientarnos en ella, saber a que atenernos en ella; en suma, certidumbre. Habla de la preocupación griega por la seguridad, la firmeza*”. Luego agrega, “*Cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad. E inventan el concepto como instrumento, no para sustituir la espontaneidad vital, sino para asegurarla*”.

Ahora bien, la teoría racio- vitalista apunta hacia una nueva reflexión, en la cual la razón se ocupa de aclarar lo que es la vida, y junto con ella sus circunstancias.

Esta razón no consiste en una razón que prejuzga la realidad a partir de sus propios contenidos o conceptos aprióricos, sino que desde el accionar mismo del yo, se para frente a la vida para develar sus misterios, desocultar lo que son las cosas, y desentrañar la relación entre el yo y sus circunstancias.

Julian Marías, a propósito de sus comentarios acerca de la obra de su maestro; dice, interpretando las palabras de aquel a partir de las citas de los párrafos del tomo II de *Las Obras Completas*<sup>46</sup> acerca de la conferencia *Para un Museo Romántico*, que en dicho texto la vida aparece como un hacerse, como algo que es pura actividad, y que sólo se hace con las cosas. La vida se realiza con estas ( las cosas ) y que se va convirtiendo en vida ya hecha o pretérita, en la medida que se vaya haciendo, y ese pasado ya no es la vida presente que ahora se vive.

---

<sup>44</sup> Véase las páginas 24, 25, 26, y 27 de este capítulo.

<sup>45</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 70. Marías cita la página 355 de la obra de Ortega.

<sup>46</sup> Véase la página 519 del tomo II de *Obras Completas* de Ortega.

Respecto al ensayo *El origen deportivo del Estado* que aparece en el mismo tomo que la conferencia mencionada recién, Marías sostiene que el filósofo madrileño <sup>47</sup> subraya “*el carácter de la vida como dinámico hacer con el mundo*”.

El cual, “*no se trata de una relación intelectual, una especie de dualidad sujeto – objeto, sino de un trato vital, una ocupación, que lleva consigo la necesidad de una “comprensión” del mundo como tal en su integridad, como horizonte total, no ya una suma de conocimientos acerca de las cosas; y esa urgencia afecta constitutivamente al hombre en su mismo ser. Por tanto, el hombre, definido por su vivir, consiste en hacerse en el mundo, un trato con él; y le pertenece esencialmente, como ingrediente de esa vida, la comprensión de ella y del mundo en que se hace, el cual, a su vez, es primariamente mi circunstancia*”.

Tal necesidad de comprensión de la vida en su hacerse en el mundo, es lo que mueve al hombre a reflexionar, a razonar sobre ella. Para Ortega la vida misma impulsa a que el hombre reflexione sobre el accionar de ella misma para buscar un nuevo horizonte, para despejar sus misterios, para comprender sus circunstancias, para descubrir la verdad. Ortega no renuncia a la razón, aunque se opone al racionalismo por las razones antes mencionadas<sup>48</sup>, ni tampoco toma una postura irracionalista. Para él la razón no puede sustituir a la vida, por el contrario, la razón tiene por función comprenderla.

Sin embargo esta comprensión jamás podrá tener un carácter universal absolutista, ya que cada comprensión responde a una visión sobre las circunstancias particulares que cada vida humana individual le toca en suerte; esto es, cada comprensión responde a un punto de vista determinado, a una perspectiva.

Marías, evocando las palabras de Ortega sostiene que aquel considera que el punto de vista individual es el único <sup>49</sup> “*desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad*”. “*La realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el Universo. Aquélla y éste son correlativos, y como no se puede inventar la realidad tampoco puede fingirse el punto de vista*”.

---

<sup>47</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 72.

<sup>48</sup> Véase las páginas 14 y 15 del capítulo I. “Las Fuentes del Raciovitalismo”; y las páginas 22, 23 y 30 del presente capítulo.

<sup>49</sup> J. Marías cita a Ortega en *Acerca de Ortega*, página 74.

La realidad se presenta ante la mirada particular de cada individuo, la cual no va a ser la misma que otra mirada que la perciba desde una perspectiva diferente. Pese a ello, tales “*miradas*” no se excluyen mutuamente, sino que ambas se integran ya que ninguna agota la realidad por sí misma; cada una de ellas no puede ser sustituida por la otra.

Marías señala que el filósofo madrileño en su libro editado en 1923, *El tema de nuestro tiempo*<sup>50</sup> “*vuelve sus ojos a lo histórico*”, y en él explicita la función e importancia que la razón tiene en su doctrina. Pues,<sup>51</sup> “*La razón es sólo una forma y función de la vida*”, y, “*el tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad*”. De esto se sigue que la “*vida es peculiaridad, cambio, desarrollo; en una palabra: historia*”. Así, “*la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización. Una realidad que vista desde cualquier punto resulta idéntica, es un concepto absurdo*”. Esto conlleva a que Ortega finalmente afirme, “*Esta manera de pensar lleva a un reforma radical de la filosofía y, lo que importa más, de nuestra sensación cósmica*”.

La reforma filosófica, a la cual Ortega aquí alude, se refiere a la crítica que él hace a la filosofía anterior a la de su planteamiento, que establecía la imposibilidad que dos visiones diferentes pudieran converger en una misma realidad, ya que una excluía a la otra como falsa. Pues. En palabras de J. Marías<sup>52</sup>, “*se suponía que la realidad tiene una fisonomía propia y por sí, prescindiendo del punto de vista del que mira; por eso la filosofía era rigurosamente utópica y aspiraba a una visión absoluta*”. El aporte ha consistido en demostrar el error de tal concepción, ya que<sup>53</sup> “*cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra, cada individuo – persona, pueblo, época – es un órgano insustituible para la conquista de la verdad*”.

Por tal motivo, cada vida es ajena a las variaciones históricas, y adquiere una dimensión vital.

Los sistemas del pensar tradicional anteriores a Ortega, pretendían valer de un modelo exclusivo y excluyente de los demás sistemas, y la historia de la filosofía se transformaba en una especie de catálogo de errores desechados. La doctrina orteguiana del

---

<sup>50</sup> Ibid, págs. 74 y siguiente.

<sup>51</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, en la página 75 cita de *Obras Completas III* las páginas 178 y siguiente.

<sup>52</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág, 75.

<sup>53</sup> Ibid, pág. 75.

perspectivismo, por el contrario posibilita la articulación de un sistema con otros sistemas futuros, ya que dentro de cada sistema va articulado la perspectiva vital de la cual ha emanado. Así, según Ortega, la razón pura ha de ser sustituida por la razón vital <sup>54</sup> “*donde aquella se localice y adquiera movilidad y fuerza de transformación*”.

Con estas palabras el filósofo madrileño postula, según J. Marías, <sup>55</sup> “*nada menos como el tema de nuestro tiempo, la conversión de la razón pura en razón vital*”.

Esta razón vital implica la visión que cada individuo tiene de la realidad, es la razón que expresa un punto de vista, que descubre que una dimensión de la realidad, que es el horizonte del propio sujeto viviente, y que dota a su mundo de una dimensión vital.

Por lo tanto la doctrina orteguiana es una doctrina que sintetiza la razón con la vida, no se trata de caer en un racionalismo que niega la propia vida, ni tampoco de un vitalismo que rechaza la razón, sino que admite la razón como conocimiento teórico de la vida.

Al respecto J. Marías afirma que, <sup>56</sup> “*las dos ideas \_ “la de la vida y la de la razón vital” \_ son inseparables. Juntas, constituyen la original peculiaridad de la filosofía de Ortega \_ trazada en sus líneas esenciales hace más de veinte años, en un proceso de maduración mental que aparece ya indubitablemente iniciado en 1910*”.

### **Capítulo III**

#### **La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano**

Ortega en las lecciones que dio para un curso universitario, y que fue recopilado en un texto que lleva por título *En torno a Galileo*, plantea la problemática de la historia como ciencia. En él, después de demostrar que la historia puede ser interpretada a partir de dos enfoques diferentes, desarrolla su teoría sobre las generaciones.

---

<sup>54</sup> Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, pág. 135.

<sup>55</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 76.

<sup>56</sup> J. Marías, *Acerca de Ortega*, pág. 76.

En efecto, una de las posturas que puede ser interpretada la historia supone la operación imaginativa, que se caracteriza por ser una pura creación del hombre. La otra, procura confrontar los hechos o los datos. En su análisis, el filósofo madrileño comenta que aquella posición simplista en la cual la historia es considerada como el estudio de los hechos tal como sucedieron, resulta ser una posición empirista absoluta. Esta visión comete el error de mirar los hechos como si estos fueran discontinuos y aislados. Tal crítica, Ortega la fundamenta a partir de lo que tales hechos significan en la vida de un individuo, pues, <sup>13</sup> *“es evidente que todo lo que al hombre acontece y pasa, le pasa y acontece dentro de su vida y se convierte ipso facto en un hecho de vida humana, es decir, que el verdadero ser, la realidad de ese hecho no es lo que éste como suceso bruto, aislado y por sí, parezca tener, sino lo que signifique en la vida de ese hombre. Un mismo hecho material tiene las realidades más diversas inserto en vidas humanas diferentes. La teja que descende es la salvación para el transeúnte desesperado y anónimo o es una catástrofe de importancia universal cuando tropieza con la nuca de un creador de imperio, de un genio joven.”*

Para el filósofo madrileño la realidad del hecho no se encuentra en el hecho mismo, sino, <sup>14</sup> *“en la unidad indivisa de cada vida.”* En otras palabras, no son los hechos mismos los que deben ser interpretados, sino la unidad que todos ellos hacen dentro de cada vida humana, el sentido que tienen para cada sujeto. De aquí que Ortega proponga que la historia ha de ser un estudio acerca de cómo han sido las vidas humanas en cuanto tales, lo cual es posible en la medida que las diferentes vidas humanas ofrezcan una estructura general y actúen de un modo idéntico en todos los lugares y en todos los tiempos.

Los historiadores, entonces, han de iniciar sus investigaciones, partiendo de esta noción acerca de la estructura que toda vida humana posee, ya que dicha estructura es la *“sustancia de la historia”*, porque esta ciencia no puede ser exacta en el mismo sentido que lo es la ciencia física.

<sup>15</sup> *“Es, pues, un quid pro quo extenderse en elegíacas lamentaciones sobre la incapacidad de exactitud que aquejará siempre a la historia. Si la historia, que es la*

---

<sup>13</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 18.

<sup>14</sup> *Ibid*, pág. 18.

<sup>15</sup> *Ibid*, pág. 21.

*ciencia de las vidas humanas, fuese o pudiese ser exacta, significaría que los hombres eran pedernales, piedras, cuerpos fisicoquímicos y nada más.”*

Pero, como Ortega sostendrá en las líneas siguientes, el ser humano no es piedra, porque si lo fuese no necesitaría hacer ciencia. Por lo contrario, él lo requiere, porque para ser lo que es necesita averiguarlo, necesita preguntarse por lo que las cosas son a su alrededor y lo que él es en medio de ellas.

Así, lo esencial del hombre es esforzarse en conocer, en hacer ciencia, en resolver el problema de su propio ser; en procurar con sus medios intelectuales el saber. Ante esto Ortega rechaza la definición de “hombre” como homo sapiens, ya que si fuese de este modo, el hombre nacería sabiendo, sin embargo la realidad nos señala lo contrario; el hombre procura saber, porque lo necesita, no porque posea dotes intelectuales que lo conduzcan a ello; sino porque, <sup>16</sup> *“no tiene más remedio que intentar conocer, saber.”*

En pos del saber es que él moviliza los medios que dispone, y si su inteligencia fuese realmente capacidad de entender, él no tendría la faena en la cual está irremediamente metido, faena que es vivir, y que <sup>17</sup> *“consiste el vivir en que el hombre está siempre en una circunstancia, que se encuentra de pronto y sin saber como sumergido, proyectado en un orbe o contorno incanjeable, en éste de ahora.”*

La faena del vivir, como explica Ortega, se reduce a que el hombre siempre está en una circunstancia, y que para sostenerse en ella debe hacer siempre algo. Este quehacer no se le es impuesto, sino que es producto de las decisiones que él tome <sup>18</sup>, sobre lo que va a hacer. Nadie puede decidir sobre lo que debe hacer el otro.

Ahora bien, decidir implica anticiparse a lo que va a ocurrir, y esto le obliga a intentar averiguar en qué sentido debe hacer lo que ha pensado.

Así, este intento humano por descubrir el ser de las cosas y el ser de sí mismo es su propio quehacer intelectual, ya que ha de pensar cómo ha de realizar las cosas, estudiar todas las posibilidades para tomar una decisión, en otras palabras <sup>19</sup>, *“vivir es ya encontrarse forzado a interpretar nuestra vida.”*

---

<sup>16</sup> Ibid, pág. 22.

<sup>17</sup> Ibid, pág. 23.

<sup>18</sup> Recuérdese que en el capítulo anterior se explicitó el tema de la decisión dentro del pensamiento orteguiano, ya que el vivir humano es producto de las decisiones que vaya tomando el individuo ante las diferentes circunstancias que le toca enfrentar.

<sup>19</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 24.

Ortega aquí una vez más expresa su concepción raciovitalista, pues, vivir implica también pensar en la propia vida.

El vivir humano también considera vivir con las convicciones que cada cual tiene, y que en cierto modo la sociedad misma las ha brindado. Son ciertas convicciones acerca de las cosas y sobre uno mismo, que hacen de la circunstancia caótica la unidad de un mundo.

El filósofo madrileño al respecto dice:

<sup>20</sup> *“Al encontrarnos viviendo, nos encontramos no sólo entre las cosas, sino entre los hombres; no sólo en la tierra, sino en la sociedad. Y esos hombres, esa sociedad en que hemos caído al vivir tiene ya una interpretación de la vida, un repertorio de ideas sobre el universo, de convicciones vigentes.”*

Aparte que todo individuo interpreta su vida conforme a un marco de convicciones sociales, también se encuentra en un mundo en el cual materialmente vive con una determinada técnica. Pues, el hombre también, a parte de pensar las cosas o saber, hace instrumentos, fabrica utensilios. Lo cual significa que:

<sup>21</sup> *“la circunstancia es distinta según sea la técnica ya lograda con la que se encuentra al nacer. Al hombre de hoy no le aprietan como al paleolítico los problemas materiales. Vaca a otros. Su vida es, pues, de idéntica estructura fundamental, pero la perspectiva de problemas es distinta. La vida es siempre preocupación, pero en cada época preocupan más unas cosas que otras.”*

Entonces, Ortega señala dos factores esenciales de toda vida humana como lo son: la ideología y la técnica. Ambas se influyen mutuamente. De aquí que se puede entrever que la vida humana posee una estructura, que es conformada por los dos factores esenciales recién mencionados, y que se puede traducir como aquella constante que atraviesa tiempos, sociedades y culturas, y que radica en esa permanente búsqueda que cada sociedad tiene para resolver sus problemas, y por otra aquellos problemas que ya tienen solucionados. Lo cual da una determinada figura a la lucha del ser humano por su destino.

La estructura general de la vida es, entonces, la orientación hacia la cual apunta la pregunta histórica fundamental. Pues, <sup>22</sup> *“Con mayor o menor actividad, originalidad y*

---

<sup>20</sup> Ibid, pág. 25.

<sup>21</sup> Ibid, pág. 26.

<sup>22</sup> Ibid, pág. 33.

*energía, el hombre hace mundo, fabrica mundo constantemente, y ya hemos visto que mundo o universo no es sino el esquema o interpretación que arma para asegurarse la vida. Diremos, pues, que el mundo es el instrumento por excelencia que el hombre produce, y el producirlo es una y misma cosa con su vida, con su ser. El hombre es un fabricante nato de universos.”*

Y como es un fabricante nato de universos, la estructura general de la vida varía. Como esta estructura cambia es necesario tener en consideración los principios fundamentales de construcción, que según Ortega estos son dos:

1° El hombre constantemente hace mundo o forja horizonte.

2° Todo cambio del mundo, del horizonte, trae consigo un cambio en la estructura del drama vital, porque si bien el sujeto, o bien, a veces no puede cambiar; sí varía el mundo.

Ortega afirma que,<sup>23</sup> *“el hombre no es su alma y su cuerpo, sino su vida, la figura de su problema vital.”*

Así el tema de la historia queda claro y acotado como,<sup>24</sup> *“el estudio de las formas o estructuras que ha tenido la vida humana desde que hay noticia.”*

Esta estructura de la historia no se refiere a la vida humana individual, sino a la circunstancia de una vida colectiva.

La vida individual se encuentra inserta con las vidas de otros hombres, y las de éstos, a su vez, con otras, de tal modo que cada vida se encuentra relacionada con una determinada circunstancia de una vida colectiva.

<sup>25</sup> *“Y esta vida colectiva anónima, con la cual se encuentra cada uno de nosotros tiene también su mundo, su repertorio de convicciones con las cuales, quiera o no, el individuo tiene que contar.”*

Este mundo que el individuo debe contar, y también absorber, es el mundo vigente, o espíritu del tiempo, y que resulta ser aquel elemento variable de la vida humana, al grado que si cambia ese mundo, también cambia el argumento del drama vital.

La historia, entonces, ha de estudiar el mundo vigente en cada fecha; en cambio, la filosofía ha de ocuparse de la vida humana en cuanto tal.

---

<sup>23</sup> Ibid, pág. 34.

<sup>24</sup> Ibid, pág. 34.

<sup>25</sup> Ibid, pág. 35.

De acuerdo a las palabras de Hernán Zomosa,<sup>26</sup> *“Para aclarar esto, Ortega echa mano a la idea de **generación**, cuya primera exposición formal se encuentra diez años antes en **El Tema de Nuestro Tiempo**”*.

En esta teoría sobre la generación, el filósofo madrileño demuestra que cada momento histórico responde a una etapa del proceso por el cual se suceden las generaciones. Y en su estudio o análisis, la razón vital se transforma en razón histórica, ya que ella esclarece el proceso vital que ha vivido cada generación, lo comprende, lo analiza, y desarrolla una reflexión en torno a él.

Las generaciones son en conjunto, las vidas humanas que se suceden y que parcialmente coexisten. Esto significa que en cada actualidad histórica se dan tres tiempos vitales o edades diferentes: los jóvenes, los adultos u hombres maduros, y los viejos. En esta distinción los contemporáneos serían aquellos hombres que coinciden en la misma edad, o poseen edades cercanas, y que en conjunto tales coetáneos en actual convivencia formarían una generación.

Así,<sup>27</sup> *“El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital.”*

De hecho, la comunidad espacial y de fecha son los atributos propios de la generación, y juntos significan la identidad de un destino esencial y la unidad de un estilo vital. Pues, la generación según Ortega, puede ser representada como<sup>28</sup> *“una caravana dentro de la cual va el hombre prisionero, pero a la vez secretamente voluntario y satisfecho. Va en ella fiel a los poetas de su edad, a las ideas políticas de su tiempo, al tipo de mujer triunfante en su mocedad y hasta al modo de andar usado a los veinticinco años.”*

Respecto a este último punto, es oportuno detenerse en lo que en líneas anteriores se ha afirmado. Esto es que la razón histórica tiene por objeto esclarecer el proceso que ha vivido cada generación; lo analiza y procura entenderlo.

Tal afirmación puede ser confrontada con las palabras de Hernán Zomosa, ya que según él,<sup>29</sup> *“Ortega, a diferencia de otras teorías sobre las generaciones, no las toma*

---

<sup>26</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 58.

<sup>27</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 38.

<sup>28</sup> *Ibid*, pág. 39.

<sup>29</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 58.

*como una mera sucesión sino como una polémica, que es formalmente secuencia, discipulado, colaboración y prolongación de lo anterior por la subsecuente. Lo decisivo para la historia es que el individuo está adscrito a su generación, que no está en cualquier parte, sino entre dos generaciones determinadas. En consecuencia, cada generación representa un trozo irreparable del tiempo histórico, de la trayectoria vital de la humanidad; y, por eso, el hombre es sustancialmente histórico.”*

Esta visión tan peculiar de Ortega acerca de la historia, que posibilita a Zomosa llegar a concluir señalando que, “*el hombre es sustancialmente histórico*” es fruto, precisamente de un análisis, en el cual se plantea con una mirada que escudriña lo que al hombre le ha acontecido, siendo la razón la revelación de una realidad trascendente a las teorías del hombre y que ve el conjunto de vidas humanas, que han coincidido en espacio y tiempo, en su relación con las otras generaciones. Análisis que sólo puede ser realizado por una razón histórica capaz de develar las peculiaridades o características que esconde cada generación. De tal manera que indagar en torno a las generaciones en su trama histórica, y desentrañar la gran madeja con las que se suceden unas a otras, es, en el fondo reflexionar desde la razón histórica misma. Pues <sup>30</sup>, tal como Julián Marías advierte, la razón vital es constitutivamente razón histórica. A todo esto, la capacidad de Ortega para socavar en profundidad, hasta en los mínimos detalles, se manifiesta en su planteamiento acerca de la idea errónea de sustitución producto de considerar las generaciones desde un punto de vista individual, y familiar de la genealogía; como también, la idea equivocada que se sucede de la anterior, y que consiste en identificar la idea de la edad como un estado del cuerpo y del alma. Pues, la edad es simplemente una etapa de “nuestra trayectoria vital”, un cierto modo de vivir, un tipo de quehacer peculiar que se extiende durante una serie de años.

Esto último, implica que la edad es una zona de fechas en la cual los sujetos que tienen tanto la misma edad vital como histórica, corresponden a una generación; es decir quiénes no sólo coinciden en nacer en un mismo año, sino que también aquellos que coinciden en nacer dentro de una zona de fechas.

Tal puntualización en torno a la edad, es lo que después posibilita al filósofo madrileño especificar y desarrollar con mayor fundamento el tema de las características

---

<sup>30</sup> Véase la página 441 de *Historia de la Filosofía* de Julián Marías.

de cada etapa dentro del ciclo histórico humano. De este modo Ortega vislumbra que la realidad histórica se encuentra constituida por la vida de los hombres entre los treinta y sesenta años. Pues,<sup>31</sup> *“Cada edad es un tipo de quehacer peculiar. Durante una primera etapa, el hombre se entera del mundo que ha caído, en que tiene que vivir \_ es la niñez y toda la porción de juventud corporal que corre hasta los treinta años. A esta edad el hombre comienza a reaccionar por cuenta propia frente al mundo que ha hallado, inventa nuevas ideas sobre los problemas del mundo \_ ciencia, técnica, religión, política, industria, arte, modos sociales. El mismo u otros hacen propaganda de toda esta innovación, como, viceversa, integran sus creaciones con las de otros coetáneos, obligados a reaccionar como ellos ante el mundo que encontraron. Y así, un buen día, se encuentran con su mundo innovado, el que es obra suya, queda convertido en mundo vigente. Es lo que se acepta, lo que rige \_ en ciencia, política, arte, etc.\_ En ese momento empieza una nueva etapa de la vida: el hombre sostiene el mundo que ha producido, lo dirige, lo gobierna, lo defiende. Lo defiende porque unos nuevos hombres de treinta años comienzan, por su parte, a reaccionar ante ese nuevo mundo vigente.”*

De esta manera, para la doctrina orteguiana la realidad histórica se encuentra constituida por la vida de los hombres entre treinta y sesenta años, visión que a su vez corrige la idea que en ese período de plena actividad histórica del hombre, siempre ha sido considerada como una sola generación, como un tipo de vida homogéneo.

Tras revisar tal visión, Ortega llega a deducir que,

<sup>32</sup> *“Vemos que la más plena realidad histórica es llevada por hombres que están en dos etapas distintas de la vida, cada una de quince años: de treinta a cuarenta y cinco, etapa de gestación o creación y polémica; de cuarenta y cinco a sesenta, etapa de predominio y mando. Estos últimos viven instalados en el mundo que se han hecho; aquellos están haciendo su mundo.”*

Así, la estructura histórica de las generaciones se halla dividida en períodos de quince años: quince, de cero a quince en el cual transcurre la niñez; de quince a treinta, en el cual la persona se prepara para el futuro; de treinta a cuarenta y cinco, etapa en la cual, como se ha mencionado antes, la persona descubre, crea, gesta sus ideas; de cuarenta y cinco a

---

<sup>31</sup> Ortega, *Obras Completas* V, pág. 47.

<sup>32</sup> *Ibid*, pág. 49.

sesenta años, es la etapa en la cual aquellas ideas, descubrimientos, inventos, han dado frutos y comienzan a gobernar el mundo; y de sesenta a setenta y cinco años, la persona descansa de su vida activa y da inicios a su preparación para marchar de este mundo.

Tal estructura histórica de las generaciones facilita realizar la investigación histórica, y poner en práctica su método. Pues, a través de la aplicación de esta estructura, y de precisar desde qué fecha cronológica a cual otra fecha se extiende una generación, considerando que cada generación dura un período de quince años, es posible elaborar un análisis histórico de las distintas edades en que se ha dividido la historia. De tal modo, como Ortega propone, al tomarse un gran ámbito histórico dentro del cual se ha producido un cambio radical, evidente e incuestionable en el vivir humano, y se analiza las formas de pensar, percibir y sentir de los hombres que han coincidido dentro de una misma generación; es posible lograr un acercamiento más preciso de lo que cada etapa o período histórico ha significado dentro de la historia misma.

Ortega sugiere, en su análisis, tres épocas: la edad media, cuya plenitud alcanza hasta 1350, la Edad Moderna, cuya plenitud es iniciada en 1630, y entre ambas se da una época de indecisión. La Edad Moderna, prescindiendo de la anterior y de la época de indecisión, da muestras de un desarrollo continuo de determinados principios de vida que fueron pensados por primera vez en cierta fecha, esto es, en 1630. Pues, <sup>33</sup> *“Esta fecha es la decisiva en la serie de las fechas que integran la Edad Moderna. En ella vive una generación que por vez primera piensa los nuevos pensamientos con claridad y completa posesión de su sentido: una generación, pues, que ni es todavía precursora, ni es ya continuadora. A esa generación llamo generación decisiva.”*

En efecto, la generación decisiva a la cual alude el filósofo madrileño es el período que va de 1600 a 1650, y cuya figura medular es Descartes, ya que pocas veces se ha dado un innovador que haya generado una innovación tan madura, consciente de sí misma y en formulación tan perfecta, como este genio que inaugura todo un nuevo planteamiento acerca del hombre y del mundo. Descartes cumple treinta años en 1626, fecha de su generación, y que posibilita establecer para uno y otro lado las demás.

De esta manera la fecha de la generación anterior de 1611, que es la generación de Hobbes y de Hugo Grocio, luego viene la generación del año 1596, que es la generación

---

<sup>33</sup> Ibid, pág. 51.

de Galileo, Kepler y Bacon; de esta se sigue la de 1581, que es la generación de Giordano Bruno, de Tycho Brahe, de Cervantes, Suárez y de Sánchez el escéptico. Luego viene la generación de 1566 que es la generación de Montaigne y Bodino, y finalmente la de 1551, en la cual no hay grandes figuras.

Ortega declara que todas estas fechas, que recién se ha hecho mención, son fechas de generaciones, y no de personas. Sólo que para objeto de análisis siempre se escoge como fecha de generación la de los treinta años de un hombre concreto, la cual corresponde a la llamada “generación decisiva”, y que incluye todas las personas que en esa fecha cumpla los treinta años, como también quines cumplan esa edad siete años antes o siete años después.

Lo fundamental aquí, es el nuevo método de investigación histórica que propone el filósofo madrileño, en el cual se identifica la generación con la estructura de la vida humana en cada momento. De tal modo que para saber lo que realmente ocurrió en una determinada fecha es necesario averiguar dentro de qué generación aconteció aquello.

Ahora bien, si un hecho ha sucedido a dos generaciones diferentes, es una realidad histórica y vital distinta para ambas generaciones. Para que exista un cambio radical en el mundo es necesario que exista un cambio de muchas cosas concretas e importantes; pues aunque en el horizonte vital o mundo halla en cada generación, un cambio general; tal cambio es secundario, o poco, o casi nada, puede considerarse como una transformación del mundo. En el caso que exista un cambio radical del mundo, según el planteamiento orteguiano, se está frente a una crisis.

La crisis histórica es así, un cambio de mundo, porque el hombre queda desposeído del sistema de convicciones de la generación anterior.

Según esta nueva teoría acerca de la crisis histórica, se distingue entre el cambio de horizonte vital y la innovación de carácter secundario. Ortega para explicar en qué consiste esta distinción utiliza el ejemplo del descubrimiento de Copérnico, quién no pudo cambiar el mundo de su tiempo. Sólo cinco generaciones posteriores a la suya, tras una modificación de la valoración de las ciencias particulares, es que el descubrimiento de Copérnico dio auge para que figuras como Galileo y Kepler hicieran posible la auténtica ciencia positiva y la fe en ella.

El planteamiento orteguiano apunta hacia la razón pura, necesaria para ayudar al hombre a esclarecer la realidad científica, una negación de ella sólo conduce a una oscuridad mayor que confunde al hombre, y le obstaculiza su salida hacia el conocimiento. Según él por milenios el hombre ha logrado vivir sin razonar geoméricamente, físicamente, económicamente o políticamente. Pero es imposible vivir sin razonar sobre la propia vida, es decir, sin razón vital <sup>34</sup>, sin razonar ante la inexorable circunstancia.

La crisis histórica se caracteriza porque el hombre no tiene nuevas creencias que le permitan reemplazar las tradicionales que se encuentran en franca destrucción, de tal modo ante esta situación éste se siente perdido, sin orientación, se halla ejecutando acciones sin la más mínima convicción, confianza y sinceridad. Como el hombre no puede vivir en el vacío, frente a ese estado de ausencia de convicciones comienzan a emerger en él gérmenes de las nuevas tendencias positivistas. Pues, para que el ser humano deje sus creencias en determinadas cosas, es necesario que surja en él la fe confusa en otras cosas. Esta nueva fe que irrumpe de vez en cuando y que proporciona súbitos y nuevos entusiasmos, comienzan a estabilizarse en alguna dimensión de la vida, por lo general, esto ocurre casi siempre en el arte. Ortega dice:

<sup>35</sup> *“Estos nuevos entusiasmos comienzan pronto a estabilizarse en alguna dimensión de la vida mientras las demás continúan en la sombra de la amargura y la resignación. Es curioso observar que, casi siempre, la dimensión de la vida en que comienza a estabilizarse la nueva fe es precisamente el arte. Así aconteció en el Renacimiento.”*

Esto último que Ortega dice sobre el arte es bastante revelador, pues el arte es considerado como uno de los principales depositarios de los nuevos principios, de la nueva visión de mundo que se está gestando, después de un período de crisis, en el cual la humanidad ha perdido la fe en sus viejas creencias. Asimismo destaca, dentro de la reflexión orteguiana, la idea de arte como una dimensión de la vida humana; vale decir, una dimensión en la cual el hombre expresa un mundo que está naciendo, una nueva visión o planteamiento de la realidad.

---

<sup>34</sup> Recuérdese lo que en el capítulo anterior se ha mencionado sobre la razón vital y la necesidad que el hombre tiene de razonar sobre sus circunstancias.

<sup>35</sup> Ortega, *Obras Completas* V, pág. 71.

Ahora bien, Ortega en su ensayo de 1940 *Ideas y Creencias*, elabora una reflexión en la cual distingue entre idea y creencia. En él señala que entender a un hombre es entender sus ideas, pero la expresión misma resulta ser bastante amplia, pues con ella es posible referirse a cosas muy diferentes. Lo fundamental no es tanto analizar qué tan diferentes resultan ser unas ideas de otras, ni tampoco indagar sobre el grado de verdad que las ideas tengan entre sí. Sino que el asunto a considerar es, sea cual fuere la idea, ya sea un pensamiento vulgar, ya sea una rigurosa “teoría científica”,<sup>36</sup> *“siempre se tratará de ocurrencias que en un hombre surgen, originales suyas o insufladas por el prójimo.”*

Como el filósofo madrileño advierte enseguida, esto implica que el ser humano ya se encontraba ahí antes que se le ocurriese o adoptase la idea. Pues, toda vida humana se encuentra constituida por ciertas creencias básicas, y en cierto modo, *“montada sobre ellas”*.

<sup>37</sup> *“Vivir es tener que habérselas con algo \_ con el mundo y consigo mismo. Mas ese mundo y ese ‘sí mismo’ con que el hombre se encuentra le aparecen ya bajo la especie de una interpretación, de ‘ideas’ sobre el mundo y sobre sí mismo”*.

Tales “ideas básicas” que él denomina “creencias”, son aquellas que constituyen el continente de la vida humana y, por ello, se encuentran tan arraigadas en los seres humanos que no son<sup>38</sup> “ideas que se tienen”, sino “ideas que somos”. Tanto esto es así que estas llegan a ser consideradas “la realidad misma”, pasan a ser tanto el mundo en el cual los seres humanos se desenvuelven, como su propio ser. Así, las creencias son ideas que han perdido el carácter de ideas, o de pensamientos que perfectamente pueden haber sido ocurrencias de cualquiera.

Para Ortega entonces hay dos estratos de ideas, los cuales juegan distintos papeles en la vida humana: las ideas-ocurrencias, las cuales son producidas, sostenidas, discutidas, propagadas, combatidas en su pro e incluso el hombre puede llegar hasta morir por ellas. Lo que no se puede es vivir de ellas, puesto que como el filósofo madrileño sostiene:

---

<sup>36</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 383.

<sup>37</sup> Ibid, pág. 384.

<sup>38</sup> Ibid, pág. 384.

<sup>39</sup> “*Son obra nuestra y, por lo mismo, suponen ya nuestra vida, la cual se asienta en ideas-creencias que no producimos nosotros, que, en general, ni siquiera nos formulamos y que, claro está, no discutimos ni propagamos ni sostenemos.*”

Las ideas-creencias son, a diferencia de las anteriores, aquellas con las cuales el hombre no hace nada, porque simplemente él está en ellas.

De este modo, la gran diferencia entre la una y la otra radica en que la primera, el ser humano la tiene y la sostiene, en cambio la segunda sostiene y tiene al hombre, de tal manera que éste está en ella. Esto es;

<sup>40</sup> “*Hay, pues, ideas con que nos encontramos- por eso las llamo ocurrencias- e ideas en que nos encontramos, que parecen estar ahí ya antes de que nos ocupemos en pensar.*”

Ante la definición de “creencia”, en contraposición a “ocurrencia”, surge una interrogante, pues, si el hombre se encuentra en una creencia, tal como se ha demostrado por la concepción orteguiana, ¿de qué modo el hombre- como se ha señalado en páginas anteriores <sup>41</sup>, puede llegar a perder su fe en la creencia? ¿Es posible que aquella idea que se encuentra tan arraigada en la vida humana, al grado que el ser humano, tal como afirma Ortega, no la produce, no la formula, no la discute, ni la propaga, ni mucho menos la sostiene, porque simplemente él se encuentra en ella, puede ser rota o debilitada producto de la pérdida de fe en ella?

La respuesta no se hace esperar. En capítulos posteriores del mismo ensayo <sup>42</sup>, el filósofo madrileño plantea la duda como la contraparte de la creencia <sup>43</sup>, y que se encuentra en su mismo estrato en la arquitectura de la vida.

Así como en la creencia se está en tierra firme, en la duda también se está, pero como cayendo en un abismo. La duda es la negación de la estabilidad. Sin embargo, como en la creencia, la duda conserva de ella el carácter de ser algo en que se está, es decir, algo en el cual el hombre no lo hace, ni lo pone. La duda es algo en el cual el ser humano es, no es una idea que se podría pensar, sostener, criticar o formular.

---

<sup>39</sup> Ibid, pág. 384.

<sup>40</sup> Ibid, pág. 385.

<sup>41</sup> Véase las páginas 45 y 46 del presente capítulo.

<sup>42</sup> Me refiero a *Ideas y Creencias*.

<sup>43</sup> Véase las páginas 392 a 408 de *Ideas y Creencias*, Obras Completas V de Ortega y Gasset.

La duda, por paradójico que parezca, es también creencia, en el sentido <sup>44</sup> “*que creemos nuestra duda*”.

Pues, tal como explicita el filósofo madrileño:

<sup>45</sup> “*La duda no es un ‘creer que no’ frente a un ‘creer que sí’. El elemento diferencial está en lo que se cree.*” Porque, <sup>46</sup> “*la duda nos arroja ante lo dudoso, ante una realidad tan realidad como la fundada en la creencia, pero que es ella ambigua, bicéfala, inestable, frente a la cual no sabemos a qué atenernos ni qué hacer. La duda, en suma, es estar en lo inestable como tal: es la vida en el instante del terremoto, de un terremoto permanente y definitivo.*”

La duda es entonces una realidad en la cual el hombre no puede sostenerse y cae. Ortega al respecto señala que la duda se contrapone con la creencia, en el sentido, que la creencia, tal como el lenguaje vulgar lo expresa e identifica, es <sup>47</sup> “*un estar pisando tierra firme*”.

En cambio la duda, que el lenguaje vulgar lo identifica con el elemento acuoso, por ello se dice “estar en un mar de dudas”, apuntando con esta frase a un vaivén de olas, a una fluctuación, que sugiere la imagen de inestabilidad.

Pues, cuando se duda se está entre dos creencias antagónicas, que entrechocan, y lanzan al sujeto de una a otra, dejándolo sin poder asentarse en tierra firme. <sup>48</sup> “*El dos va bien claro en el ‘du’ de la duda*”

Ante esto no hay que olvidar que la duda es también un tipo de creencia. Como el mismo filósofo madrileño aclara, la duda es la superfetación del creer, ya que cuando se está en la duda, se está en dos creencias.

La inestabilidad, el vacío que genera la duda, el no saber qué hacer ante la ambigüedad que aquella provoca, obliga al hombre a tener que reflexionar, a tener que pensar. En otros términos a tener que utilizar el aparato más próximo que el hombre cuenta, y que es su intelecto.

Según lo que Ortega plantea, mientras el hombre se halla en la creencia no hace uso de su intelecto, pero al caer en la duda se agarra de él como si este fuese un salvavidas.

---

<sup>44</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 392.

<sup>45</sup> Ibid, pág. 393.

<sup>46</sup> Ibid, pág. 393.

<sup>47</sup> Ibid, pág. 394.

<sup>48</sup> Ibid, pág. 394.

De este modo estar en la duda obliga al ser humano a buscar una salida, la cual sólo es posible de encontrar a través del uso del intelecto.

Esto último quiere decir que las creencias, que tal como se ha dicho en páginas anteriores <sup>49</sup>, son un tipo de ideas, en las cuales el hombre simplemente está, abren la posibilidad de abrigar ideas, de tal modo que estas sustituyen el mundo ambiguo e inestable de la duda, por otro en el cual tal ambigüedad desaparezca.

Ortega al respecto dice:

<sup>50</sup> “¿Cómo se logra esto? *Fantaseando, inventando mundos. La idea es imaginación. Al hombre no le es dado ningún mundo ya determinado. Sólo le son dadas las penalidades y las alegrías de su vida. Orientado por ellas, tiene que inventar el mundo. La mayor porción de él la ha heredado de sus mayores y actúa en su vida como sistema de creencias firmes.*”

Así es como el hombre crea o inventa sus propias creencias, pues su necesidad de estabilidad le obliga a buscar la seguridad de pisar tierra firme; de tal manera, que al acudir a su intelecto, acude a su propia fuente de ideas, y de esta manera puede salir de la duda.

Respecto a lo que la concepción orteguiana aquí formula, es posible deducir que el mundo humano en el cual el hombre vive, es un mundo construido o inventado por él mismo con el fin de obtener estabilidad, y así poder caminar por una vía en la cual su terreno parece firme. Tal planteamiento sugiere además de esto, la idea que toda verdad, aunque fuese idealmente firme, es simplemente fantasía. Incluso hasta aquellas verdades que resultan ser ciertas, y exactas, son también fantasía o invención humana.

<sup>51</sup> “*Pero conste: lo verdadero, y aún lo científicamente verdadero, no es sino un caso particular de lo fantástico. Hay fantasías exactas. Más aún: sólo puede ser exacto lo fantástico. No hay modo de entender bien al hombre si no se repara en que la matemática brota de la misma raíz que la poesía, del don imaginativo.*”

Este último planteamiento que hace el filósofo madrileño, esclarece lo que él mismo afirma en *En torno a Galileo*, cuando sostiene que el arte es “*la dimensión de la vida en que comienza a estabilizarse la nueva fe.*”

---

<sup>49</sup> Véase las páginas 47 y 48 del presente capítulo.

<sup>50</sup> Ibid, pág. 394.

<sup>51</sup> Ibid, pág. 394.

Pues, el arte es creación, es expresión de una interioridad, es también, como la ciencia y la filosofía, otra forma de invención, en la cual las nuevas ideas que están germinando, comienzan a asentarse a través de las nuevas formas artísticas. El arte es también idea generada o producida por la facultad del intelecto. De aquí que a través del arte, el hombre de comienzo a esta nueva fe que se está manifestando en una forma, exprese la nueva creencia que dará seguridad a su caminar por la vida.

Lo fundamental en esta visión sobre las creencias y las ideas, es el papel que cumple la razón en todo ello. El intelecto es el campo de generación de ideas, de aquellas ideas que por ser más firmes, por su exactitud, por su precisión, resulten ser creíbles y dignas de depositar en ellas la fe, la cual es indispensable para que el hombre pueda vivir con una mayor seguridad.

Ortega al plantear que el hombre es quién construye mundo gracias a que posee mundo interno <sup>52</sup>, al cual acude cuando está dudoso; está planteando que el ser humano es capaz de crear o construir un marco de creencias que se aproxime a la realidad. Esto es así, porque la realidad misma es el enigma en la cual el ser humano se halla sumergido. Él sostiene que:

<sup>53</sup> “...la realidad auténtica y primaria no tiene por sí figura. Por eso no cabe llamarlo “mundo”. Es un enigma propuesto a nuestro existir. Encontrarse viviendo es encontrarse irrevocablemente sumergido en lo enigmático.”

El hombre reacciona ante el enigma haciendo funcionar su intelecto, el cual, según Ortega, es “sobre todo imaginación”. De tal manera que tanto el mundo matemático, el mundo físico, como el mundo religioso, moral, político y poético, son mundos porque poseen figura, son un orden, son un plano. Los cuales son confrontados con el enigma de la auténtica realidad, y son aceptados cuando estos parecieran aproximarse a la última. Sin embargo, pese a ellos los mundos imaginarios, por mucho que se aproximen, nunca son la realidad misma. Así, el filósofo madrileño distingue entre la realidad misma, la cual está siempre más allá de los “ajustes” que los mundos internos o imaginarios traten

---

<sup>52</sup> Ortega señala en la página 401 de *Obras Completas V* que la principal diferencia entre el hombre y el animal radica en el mundo interior, al cual se retira el hombre ante la existencia de algún problema, cosa que el animal no puede hacer. Pues, “el animal tiene que estar siempre atento a la realidad según ella se presenta, tiene que estar siempre ‘fuera de sí’”.

<sup>53</sup> Ibid, pág. 400.

de hacer calzar, o pretender acercársele; y los mundos interiores, los cuales son obras humanas.

Ahora bien, cuando se asoma una crisis, en la cual el hombre enfrenta la duda; es decir cuando su sistema de creencias se pone en juego, éste se repliega sobre sí mismo; <sup>54</sup> *“Es decir, que por lo pronto se retira de la realidad, claro que imaginariamente, y se va a vivir a su mundo interior.”*

En otras palabras, el ser humano se ensimisma. Y de ese estado de ensimismamiento, luego él se retira para retornar a la realidad, a la cual encara con una nueva mirada, desde la idea que ha germinado en su intelecto, o desde la idea que ha sido consolidada en creencia.

<sup>55</sup> *“Y esto es lo sorprendente que antes anunciaba: que el hombre se encuentra existiendo por partida doble, situado a la vez en la realidad enigmática y en el claro mundo de las ideas que se le han ocurrido. Esta segunda existencia es, por lo mismo, “imaginaria”, pero nótese que el tener una existencia imaginaria pertenece como tal a su absoluta realidad.”*

Ortega al declarar lo recién mencionado, está afirmando la existencia no de una sola realidad, sino de varias realidades: una de ellas corresponde a ese mundo interno o imaginario, y el otro a ese mundo externo que ha sido ni más ni menos que obra de él. La auténtica realidad es el enigma que el ser humano se afana por descubrir, y que para lograrlo inventa. Vale decir, crea ideas que la representen e interpreten.

De este modo, la creencia, que en su origen es idea, es una idea que el hombre ha dejado de verla como tal, y que para él significa la realidad misma.

Tal concepción orteguiana derriba la visión aristotélica sobre la verdad como la adecuación del intelecto con la cosa, ya que, <sup>56</sup> *“El término “adecuación” es equívoco. Si se lo toma en el sentido de “igualdad” resulta falso. Nunca una idea es igual a la cosa que se refiere. Y si se lo toma más vagamente en el sentido de “correspondencia”, se está reconociendo que las ideas no son la realidad, sino todo lo contrario, a saber, ideas y sólo ideas. El físico sabe muy bien que lo que dice su teoría no lo hay en la realidad.”*

---

<sup>54</sup> Ibid, pág. 401.

<sup>55</sup> Ibid, pág. 401.

<sup>56</sup> Ibid, pág. 402.

Por cierto, el mundo externo es el mundo producido o inventado por el mismo ser humano, y que él cree que es la realidad. Todo el amplio universo del saber, hasta el conocimiento más exacto como lo es el matemático es creación humana. Lo que distingue a uno de otro es la dosis de seriedad con que el hombre lo vive.

De este modo para Ortega, la necesidad humana de ocuparse por el saber, se debe a que el hombre requiere estar en lo cierto, y lo necesita porque ha debido en algún momento, enfrentar la duda en la cual se ha caído.

El hombre cuando duda es porque de pronto ha dejado de tener fe en la creencia en la cual ha estado por tanto tiempo. Dudar, en consecuencia, no es una situación originaria, y es imposible que así lo sea; la duda surge de improviso. Tal como se ha sostenido en páginas anteriores <sup>57</sup>, la duda surge allí donde hubo antes una creencia. Según el filósofo madrileño, el sujeto que cree, no va en pos del conocimiento. Sólo cuando surge la duda, es que el hombre busca saber, ya que para vivir requiere tener certeza en algo. De este modo, <sup>58</sup> *“Ocuparse en conocer no es, pues, una cosa que no esté condicionada por una situación anterior. Quien cree, quien no duda, no moviliza su angustiosa actividad de conocimiento. Este nace en la duda y conserva siempre viva esta fuerza que lo engendró.”*

El hombre de ciencia se encuentra ensayando dudar de sus verdades, las cuales son verdades porque han logrado resistir toda duda. Así, en ese permanente boxeo con el escepticismo, al cual se le denomina “prueba”, se va construyendo la ciencia.

Ahora bien, la certidumbre que el filósofo u hombre de ciencia aspira, no es una certidumbre cualquiera, ya que él mismo se la ha ido forjando, y para ello ha tenido que depositar sus propias fuerzas.

La certidumbre “ordinaria”, por así darle un nombre a aquella certidumbre en la que el hombre vive en ella, porque ha nacido en ella, es una fe que ha sido recibida, es la fe que Ortega nombra como “la fe de nuestros padres”, y que se caracteriza precisamente porque es la certidumbre que ha sido regalada o heredad, y en la cual se está.

Esta certidumbre no es la del sujeto que busca conocer, ya que éste siempre dialoga con la duda.

---

<sup>57</sup> Véase las páginas 48 y 49 del presente capítulo.

<sup>58</sup> Ortega, *Obras Completas* V, pág. 407.

De este modo, la ciencia, la filosofía, la religión y el arte son producto del afán humano por hallar certidumbre; ensayar dudas para buscar verdades que hacen posible vivir en un terreno seguro.

Las edades históricas en las cuales se ha dividido el proceso que la humanidad ha ido viviendo, son edades que van dando cuenta de cómo el hombre ha estado en sus creencias, cómo éstas han dado paso a períodos de crisis, en las cuales se las cuestiona o duda, para encontrar otra certeza; esto es una nueva creencia en la cual la humanidad vuelve a apoyarse o estabilizarse.

Ortega en su ensayo *Historia como sistema*, representa la vida como realidad radical, y vuelve a desarrollar el tema de la creencia. Pero, esta vez, lo aborda ya no como idea, sino como el suelo en el cual se ha constituido la vida humana. Según él, las creencias han surgido sin la intervención de la voluntad humana, ni de su deliberación, y forman un organismo estructurado, basado únicamente en las creencias fundamentales o radicales.

Tal estructura jerarquizada es la que a juicio del filósofo madrileño, permite entender realmente la propia vida, la ajena como la de una época. Con ello el filósofo desarrolla un análisis, en el cual considera el estado actual del hombre europeo y la crisis que ha estado experimentando. Esta crisis él la describe señalando que ha sido producto de la pérdida de la fe social en la ciencia, la cual ha pasado de ser una fe viva a una fe inerte. Esto ha sido causado por el fracaso que la ciencia ha tenido en lo relacionado con los problemas humanos, cosa que no ha ocurrido en el ámbito de la investigación de la naturaleza, la cual es su propio campo. De esto se sigue la necesidad de buscar un método distinto al científico para aplicarlo en el ámbito del estudio de los problemas humanos. Tal método, como el filósofo madrileño propone, ha de encontrarse por la vía de la razón vital o histórica. Pues, sólo la razón vital puede dar cuenta de la vida humana, ya que ésta, a diferencia de las cosas de la naturaleza que se caracterizan por ser cosas compuestas de otras mucho menores, y cuyo carácter común es tener un ser, una estructura o consistencia fija y dada; se caracteriza por no ser una cosa, y por lo mismo, no poseer una naturaleza; de aquí la necesidad de pensarla con categorías o conceptos nuevos.

Lo mismo ocurre con las llamadas “ciencias del espíritu”, las cuales combaten el naturalismo, y procuran establecer otros métodos más eficaces para el estudio de los problemas humanos, sin embargo no lo han logrado. La causa de esta crisis tiene sus

raíces en el modo que las dos últimas centurias ha tenido para entender el espíritu, el cual para contraponerlo con la materia, ha sustituido los atributos dados a la naturaleza como la espacialidad, la fuerza o la manifestación sensorial, por aquellos otorgados por Descartes.

Así en contraposición a los atributos otorgados a la naturaleza, se los substituye por los de cogitatio, yo o conciencia o pensarse a sí mismo. Sin embargo, tales atributos se continúan pensando como cosas, como res; los cuales ya han sido establecidos por la ontología tradicional y conjugado con el de naturaleza, sea como sinónimo, en el sentido que la natura es la auténtica res, el principio de ella. Ortega al respecto afirma:

<sup>59</sup> “...el concepto de res había sido establecido por la ontología tradicional. El error de Descartes y el de los caballeros del espíritu ha sido no llevar a fondo su reforma de la filosofía y aplicar, sin más, a la nueva realidad que aspiraban estatuir\_ la pensée, el Geist \_ la doctrina vetusta sobre el ser. Un ente que consiste en pensar, ¿puede ser en el mismo sentido en que es un ente que consiste en extenderse? Además de diferenciarse en que el uno piensa y el otro se extiende, ¿no se diferencian en su mismo ser, como entidades sensu stricto?”.

Tal como Ortega señala líneas más abajo, el concepto de natura es de origen griego. El cual ha recibido su primera estabilización en Aristóteles, la que luego es modificada por los estoicos, para finalmente ingresar en el Renacimiento, y de este modo llegar a la Edad Moderna. Este concepto ha sido la herencia que si bien fue acogida por Aristóteles, tiene sus fuentes en Parménides, y cuyo significado es, identidad, invariabilidad o estaticidad. De este modo, tanto la razón física como la espiritualista poseen en común el hecho de formar parte de una milenaria doctrina sobre el ser trazada por el eleatismo, y que a la larga se resolvería en una radical intelectualización.

El filósofo madrileño ante este estado de cosas propone desintelectualizar el ser, siguiendo la línea trazada por Kant, quién distingue entre lo que pertenece al sujeto con lo que es propio del objeto.

Por tal motivo, Ortega sugiere la necesidad de trascender o superar el eleatismo, “círculo mágico” en el cual el pensamiento occidental se encuentra dominado. Para ello él propone renunciar a la comodidad de presumir que lo real es lógico, y en cambio,

---

<sup>59</sup> Ortega, *Obras Completas* VI, pág. 27.

reconocer que lo único lógico es el pensamiento. Pues, es imposible que la idea de naturaleza pueda valer como realidad auténtica,<sup>60</sup> *“sino que es algo relativo al intelecto del hombre, el cual, a su vez, no tiene realidad tomado aparte y suelto \_ este es el error de todo idealismo o “espiritualismo” \_, sino funcionando en una vida humana, movido por urgencias constitutivas de esta. La naturaleza es una interpretación transitoria que el hombre ha dado a lo que encuentra frente a sí en su vida.”*

El error de la razón naturalista radica en el hecho de buscar la naturaleza humana sin poder hallarla, porque, según Ortega, el hombre carece de naturaleza. Esto es así debido a que el ser humano no es su cuerpo, ni su alma, psique, conciencia o espíritu; sino que él es su drama<sup>61</sup>, esto es su vida, un puro acontecer, un *faciendum*, no un *factum*. La vida es menesteres, es tener que elegir entre las posibilidades que se van ofreciendo. De aquí que Ortega sostenga que el hombre es el ente que se hace a sí mismo, y es quién debe determinar lo que va a hacer. Por lo tanto siempre se encuentra en potencia, nunca su ser está fijo. Como el hombre siempre tiene posibilidades de ser, él es por fuerza libre. Lo cual implica que el hombre carece de identidad constitutiva, porque no se encuentra adscrito a un ser determinado. La única estabilidad o ser fijo del hombre es precisamente su constitutiva inestabilidad. Por consiguiente, el filósofo madrileño demuestra que el concepto eleático del ser no sirve para hablar del ser del hombre, ya que él es una entidad infinitamente plástica de la que se puede hacer lo que se quiera, a diferencia del cuerpo y de la psiques que no han padecido cambios radicales.

Conforme a la concepción que Ortega desarrolla, la vida humana considerada como fuente de posibilidades, está orientada hacia el futuro, con todo un pasado detrás de ella, el cual actúa negativamente sobre las posibilidades que tiene para ser. De aquí que históricamente el hombre europeo antes de ser lo que ahora es, ha sido feudal, absolutista, liberal y así sucesivamente, y en la actualidad continua siéndolo, pero bajo la forma de haberlo sido. Esto quiere decir que el hombre es su pasado, pero no de una manera actual, ya que sus experiencias personales pasadas no pueden continuar seguir siendo tales, aunque el futuro se encuentre determinado por el pasado, el hecho de “haber sido” impide que se vuelva a ser lo mismo otra vez.

---

<sup>60</sup> Ibid, pág. 31.

<sup>61</sup> Véase el capítulo II “La Filosofía Raciovitalista de José Ortega y Gasset”, y página 46 del presente.

<sup>62</sup> *“De donde resulta que el ser del hombre es irreversible, está ontológicamente forzado a avanzar siempre sobre sí mismo, no porque tal instante del tiempo no puede volver, sino al revés: el tiempo no vuelve porque el hombre no puede volver a ser lo que ha sido.”*

Sin embargo, tal como el filósofo español líneas más tarde expresa, la experiencia de la vida no se compone de las experiencias que el hombre ha vivido en su propio pasado, sino que ésta va integrada por aquellas que los antepasados han vivido, y que la sociedad transmite. Ésta, tal como él la define, no se trata de ningún espíritu popular, o alma colectiva; sino que la sociedad consiste en un repertorio de usos intelectuales, morales, políticos, técnicos, de juego y placer, que se transmiten Y que para que cobren vigencia requieren de tiempo, es decir que “pase tiempo”.

Por tal motivo, para que en la sociedad se establezca un nuevo uso, de lo que ella en cada momento vaya a ser, dependerá de lo que ésta haya sido. Siempre en el uso presente hay una porción del pasado, que se expresa bajo la forma de haberlo sido. Pues, la vida misma es histórica. Esto rige tanto para la vida colectiva como para la vida individual.

La actualización del pasado en la vida misma se da plenamente en todo, de tal modo que,

<sup>63</sup> *“La vida como realidad es absoluta presencia: no puede decirse que hay algo si no es presente, actual. Si, pues, hay pasado, lo habrá como presente y actuando ahora en nosotros.”*

Ortega al revisar de nuevo <sup>64</sup> la concepción eleática del ser, señala que dicha concepción que establece al ser como ser ya lo que se es, esto es, como ser “fijo, estático, invariable y dado”, posibilita deducir de ello que el hombre, lo único que tiene por “naturaleza” es lo que ha sido. El pasado es el momento de la identidad humana, lo único que el ser humano tiene de cosa, de inexorable y fatal. Y, por lo mismo, de acuerdo al razonamiento que hace el filósofo madrileño, si no se tiene más ser eleático que lo que ha sido, esto significa que su auténtico ser consiste “en ser lo que no se ha sido”, vale decir, en un ser no eleático. Lo cual conlleva a sostener la necesidad de despojar al término

---

<sup>62</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 37.

<sup>63</sup> *Ibid*, pág. 39.

<sup>64</sup> Véase las páginas 27y 28 del capítulo II “La Filosofía Raciovitalista de José Ortega y Gasset” del presente trabajo.

“ser” de la concepción eleática. Pues, para Ortega <sup>65</sup> *El hombre no es, sino que va “siendo” esto y lo otro.*” Como el concepto “*ir siendo*” termina siendo irracional, ese “*ir siendo*” es finalmente aplicable a la vida, pues el hombre vive más que es.

En relación a la vida, considerada constitutivamente histórica, tal como en párrafos anteriores se ha dicho <sup>66</sup>; la razón que da cuenta de ella ha de ser también histórica. Pues, cuando se trata de una realidad física, se hace en términos de una naturaleza expresada en ley, así, cuando se trata de la vida humana, ésta se expresa en términos de la narración de una historia, es decir se cuenta una historia. De lo cual se sigue que la vida se hace transparente sólo ante la razón histórica.

El filósofo español argumenta que en la vida humana, todo lo que ocurre en ella es por transición, al hombre le ocurren las cosas más dispares, de hecho el sujeto mismo no se adscribe a ninguna de ellas, ensayando soluciones a los problemas, figuras de vida. Como el ser humano evita ser lo que antes fue, siempre renueva sus proyectos, de tal modo que sus experiencias se van sucediendo unas a otras. Por eso el hombre “*va siendo*” y “*des-siendo*”- viviendo, acumula ser, su pasado, y va haciendo un ser en esta dialéctica que se va generando a partir de sus propias experiencias. Tal dialéctica es de la razón histórica, no de la razón lógica, porque es una dialéctica que no admite las fáciles anticipaciones, sino que exige una triple investigación; pues es necesario averiguar cuál es la serie de experiencias o hechos, cuáles son sus estudios y en qué consiste el nexo entre los sucesivos.

Ortega dice:

<sup>67</sup> *“Ahí está, esperando nuestro estudio, el auténtico “ser” del hombre- tendido a lo largo de su pasado. El hombre es lo que le ha pasado, lo que ha hecho. Pudieron pasarle, pudo hacer otras cosas, pero he aquí que lo que efectivamente le ha pasado y ha hecho constituye una inexorable trayectoria de experiencias que lleva a su espalda, como el vagabundo el hatillo de su haber. Ese peregrino del ser, ese sustancial emigrante, es el hombre. Por eso carece de sentido poner límites a lo que el hombre es capaz de ser. En esa ilimitación principal de sus posibilidades, propia de quien no tiene una naturaleza,*

---

<sup>65</sup> Ortega, *Obras Completas V*, pág. 39.

<sup>66</sup> Véase los dos párrafos anteriores, en los cuales se habla acerca del presente como aquello que procede de un pasado, y donde se afirma, a partir del razonamiento orteguiano que “la vida misma es histórica”.

<sup>67</sup> Ortega, *Obras Completas*, pág. 41.

*solo hay una línea fija, preestablecida y dada, que puede orientarnos; solo hay un límite: el pasado. Las experiencias de vida hechas estrechan el futuro del hombre. Si no sabemos lo que va a ser, sabemos lo que no va a ser. Se vive en vista del pasado.*”

Con este argumento, Ortega deduce que el hombre no tiene naturaleza, sino historia; o bien, aplicando un razonamiento en el que equipara la naturaleza con la historia, concluye que así como las cosas son a la naturaleza es el hombre con la historia. Y aplicando los conceptos teológicos a la realidad humana, cita las palabras de San Agustín “*Deus cui hoc est natura quod fecerit...*”, que le permite decir; que el hombre tampoco tiene otra naturaleza que lo que ha hecho.

Con ello, el filósofo madrileño afirma que el historicismo posibilita corroborar la conciencia de que lo humano es en todas sus direcciones, mudanza. Pues, en él no hay nada estable o concreto. De hecho el filósofo asegura que la mutación “sustancial” es la condición para que una entidad pueda ser progresiva, es decir, que su ser consista en progreso. En el caso del ser humano, es necesario afirmar que su ser no solo es variable, sino que también crece o progresa.

Frente a esto, Ortega aclara que cuando él habla de “progresismo”, no lo hace en los términos del viejo progresismo, el cual sostenía a priori que el hombre progresa hacia lo mejor. Esto último lo puede comprobar en la razón histórica concreta. Sólo de ella se espera que esclarezca lo bueno, lo malo, lo mejor o lo peor de la realidad humana.

De este modo “progreso”, según Ortega, se aplica a un ser humano cuando éste puede liberarse de lo que ya es para tomar una nueva forma que supere, conserve y aproveche la anterior. Pues, no hay que olvidar que el hombre surge en un momento determinado del desarrollo de la humanidad, y que a diferencia del animal que estrena su animalidad; él, si bien parte de un modo de ser hombre ya forjado, agrega su propio crecimiento o progreso.

En este punto del análisis Ortega se detiene y pregunta al lector invitándole a reflexionar: <sup>68</sup> “*..por qué su vida es así y no de otro modo.*”

Si bien le aparecerán no pocos detalles originados por un incomprensible azar, las grandes líneas de su realidad le parecerán perfectamente comprensibles. Esto es así debido a que así es la sociedad.

---

<sup>68</sup> Ibid, pág. 43.

<sup>69</sup> “ \_ ‘el hombre colectivo’ \_ donde vive y, a su vez, el modo de ser de esta quedará esclarecido al descubrir dentro de él lo que esa sociedad fue \_ creyó, sintió, prefirió \_ antes y sucesivamente. Es decir, que verá en su propio e instantáneo hoy, actuando y viviente, el escorzo de todo el pasado humano. Porque no puede aclararse el ayer sin el anteayer, y así sucesivamente. La historia es un sistema \_ el sistema de las experiencias humanas, que forman una cadena inexorable y única.”

Esto último quiere decir que el sistematismo rerum gestarum. O, lo que es lo mismo, la historia es la ciencia sistemática de la realidad radical que es “mi vida”. Pues, como se ha señalado en estas páginas, el pasado es la fuerza que sostiene el presente, vale decir, el pasado no se encuentra en tal o cual fecha, sino que se halla en “mí”.

Ahora bien, cuando el hombre se encuentra ante lo trascendente, esto es, cuando se siente ante una realidad distinta a la humana, es necesario ir desde las ideas parciales de la razón, como si fuera un simple juego de ideas, hasta su noción más amplia y significativa. La razón es toda acción intelectual que pone al hombre en contacto con la realidad, y que mediante aquella él se topa con lo trascendente. Ortega, a propósito de lo que recientemente ha declarado, sostiene la necesidad de una nueva revelación. Pues, según él, cuando éste cree haberse quedado solo habiendo perdido la fe en Dios y en la razón pura, descubre en la historia, en lo que le ha tocado vivir, una rigurosa razón, la presencia de una realidad que va más allá de lo teórico.

De este modo, en la trayectoria humana o serie dialéctica de sus experiencias, que no es otra que la realidad trascendente; el hombre se encuentra como historia. Y por ello la historia se instaura como razón histórica, ya que el hombre debe ocuparse de su pasado. Ortega señala que la contraposición que hubo entre historia y razón procede de Grecia, y que hasta la fecha nadie se ha ocupado de buscar en la historia su sustancia racional. Hegel, quién ha aportado el formalismo de su lógica, o Buckle, su razón fisiológica o física; pese a tales aportes, no se ha logrado buscar en la historia misma su original razón. Por esto es necesario entender la expresión “razón histórica”. Esto es, no una razón extrahistórica, que pareciera cumplirse en la historia, sino:

---

<sup>69</sup> Ibid, pág. 43.

<sup>70</sup> “...literalmente, lo que al hombre le ha pasado, constituyendo la sustantiva razón, la revelación de una realidad trascendente a las teorías del hombre y que es él mismo por debajo de sus teorías.”

Lo que Ortega propone consiste en otorgar a la razón histórica su papel eminentemente racional. Ya que la razón histórica es ratio, logos o riguroso concepto. Incluso es más razón que la propia razón físico- matemática, porque esta última al reducir los hechos complejos a hechos simples, encuentra que estos son ininteligibles.

En cambio, la razón histórica no acepta nada como mero hecho, sino que ve cómo se hace el hecho. Esto quiere decir que la razón histórica no reduce los fenómenos humanos a instintos o facultades, sino que <sup>71</sup> “muestra lo que el hombre hace con esos instintos y facultades, e inclusive nos declara cómo han venido a ser esos ‘hechos’ \_ los instintos y las facultades \_ , que no son, claro está, más que ideas \_ interpretaciones\_ que el hombre ha fabricado en una cierta conjetura de su vivir.”

Así, resumiendo lo que en este capítulo se ha comentado y expuesto acerca de la concepción orteguiana sobre la razón histórica, y su importante rol en el análisis de la vida humana tanto individual como colectiva; es posible concluir que el análisis en el cual se demuestra que la historia ha de ser estudiada desde la razón vital o histórica, ya que ésta escudriña en profundidad en las experiencias humanas acumuladas desde que el hombre aparece por primera vez en la tierra; coloca en el tapete de la reflexión el gran problema del proceso histórico en que cada generación se encuentra involucrada por vivir en un determinado tiempo, por formar parte de un determinado uso, de una determinada tecnología, manera de pensar, sentir, percibir y comportarse. Tal problema o problemas surgen en los períodos de crisis, en las cuales el hombre ha de buscar en su propia inventiva, es decir en su pensamiento, nuevas ideas que le permitan orientar su vida. De tal modo que las creencias, la mayor parte, heredadas de las generaciones pasadas al ser cuestionadas, so-pesadas por haberse perdido la fe en ellas, es el gran paso que abre a la humanidad a buscar en la interioridad de los seres humanos, las nuevas creencias, las nuevas ideas que darán estabilidad a la vida humana. Pero, tales creencias, como es

---

<sup>70</sup> Ibid, pág. 50.

<sup>71</sup> Ibid, pág. 50.

posible deducir desde el planteamiento orteguiano, no son eternas, tarde o temprano éstas harán crisis de nuevo, a una generación de hombres, que ante las nuevas circunstancias que ha de enfrentar, se las ponen en cuestión, se las somete a crítica; esas creencias que eran el orden y la estabilidad de sus ancestros, dejan de constituir la seguridad que se tenía en ellas. Pues, el hombre deja de verlas como el horizonte de realidad, y comienza a dudar de ellas, de su veracidad. La duda es entonces, el germen del cambio de las creencias para abrir paso a un nuevo orden, y con ello a un nuevo modo de pensar, sentir, percibir y comportarse. Esto es posible de traducir en los hechos, pues las crisis, las dudas, las creencias y las ideas son parte fundamental de la realidad humana, pero no la realidad misma, ya que en esta última radica el enigma de lo Real.

El rol de la razón histórica hace posible dar cuenta de ello, y ver el fondo de lo que en cada suceso histórico ocurre; esto es, indagar en torno al origen de las creencias que los hombres han tenido en los determinados períodos históricos, sus dudas en otros períodos, y las nuevas ideas que comienzan a prosperar para después transformarse en las creencias de las nuevas generaciones. Todo ello, tal como Ortega señala, es un sistema en el que un hecho histórico forma parte de un pasado, y también de un futuro; esto es, la cadena histórica que jamás concluye, salvo cuando desaparezca el último hombre de una casi extinguida humanidad.

Ahora bien, como el tema del presente trabajo trata sobre un análisis acerca del arte en el siglo XX, es pertinente plantear la pregunta, ¿qué ocurre con el arte dentro de esta concepción orteguiana acerca de la razón histórica? Pues, como se ha afirmado en las páginas anteriores <sup>72</sup>, el arte es la dimensión en la cual comienza a estabilizarse por primera vez la nueva fe. Pero, ¿por qué en el arte y no en las otras formas de vida como son la religión, la filosofía o la ciencia? Puesto que si el arte comparte con todas estas ramas del saber humano, el hecho de formar parte de la vida, esto es, el ser una forma de vida, ¿por qué el arte, y no “otra forma de vida”, es la primera en mostrar las nuevas creencias, en ser el primer brote de la nueva fe? Y, si tal como Ortega sostiene, la duda es en cierto modo también creencia, porque el hombre cree en la duda; ¿acaso el arte no puede mostrarla también, así como en él se manifiesta la fe en la nueva creencia? Por

---

<sup>72</sup> Véase las páginas 46 y 51 del capítulo III “La Razón Histórica y la Creencia, según el planteamiento orteguiano”, del presente trabajo.

último, si la razón histórica da cuenta de la experiencia humana acumulada por siglos de existencia, ¿acaso la razón histórica no puede dar cuenta de la experiencia humana depositada en el arte, en particular sobre el arte del siglo XX? \_ Tales cuestionamientos que han nacido desde la exposición del planteamiento orteguiano, y que ahora son formuladas mediante interrogantes serán desarrolladas en extenso en las páginas que vienen a continuación.

## **Capítulo IV**

### **El Raciovitalismo en el Arte**

Conforme a las palabras de H. Zomosa en su *Estética de la Razón Vital*<sup>73</sup>, las cuales revelan la importancia que Ortega le ha dado a los temas estéticos, interés que según él atraviesa toda la ingente obra del filósofo madrileño; y que hace posible captar que el arte, o la preocupación por analizar las temáticas relativas al arte, resultan ser tan extensas como los textos que el filósofo ha escrito; demuestran que la preocupación orteguiana surge desde<sup>74</sup> “sus primeros años de articulista o ensayista.” Pues, evocando los mismos términos con los cuales Ortega explicita su interés por incursionar desde la reflexión filosófica sobre la estética, declara que su principal labor ha consistido en abrir las puertas de ésta de su prisión académica e invitar a que recorra las riquezas del mundo.

La afirmación de Zomosa coincide con lo señalado por Ciriaco Morón<sup>75</sup>, quién sostiene que los primeros artículos de Ortega son estudios de estética, los cuales reciben cierta influencia de Unamuno<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> H. Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2.000 pág. 21.

<sup>74</sup> Ibid, pág. 21.

<sup>75</sup> C. Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, Editorial Alcalá, Madrid, pág. 364.

<sup>76</sup> C. Morón señala que la influencia de Unamuno tuvo su límite cuando Ortega ingresa a la Escuela de Marburgo, y se encuentra con Cohen, a la vez que Unamuno opta por una “africanización”. La influencia de Unamuno en el joven Ortega, fue producto del momento en que vivía en España, en el cual se sostenía por tradición, una concepción trascendente del arte, cuyo “representante principal era Unamuno”.

Así <sup>77</sup>, “El primero “Glosas”, de 1902, lleva como subtítulo: “De la crítica personal” y se limita a emitir ideas de un estruendoso romanticismo: algunas suenan a Unamuno; pero la mayor parte de Aforismos tienen sus paralelos en Aurora y Zaratustra, de Nietzsche. Los primeros atisbos de convicciones estéticas están en los ensayos sobre Valle-Inclán (1904) y “Moralejas” (1906); en el primero, se da una “ecuación estética” del gallego, que no ha sido superada hasta ahora; se acentúa cuanto hay de virtuosismo lingüístico la belleza decadentista de los personajes y situaciones valleinclanianos, el valor positivo que eso tiene contra el prosaísmo artístico del siglo XIX”.

Sin embargo, tal como C. Morón advierte, tales asuntos no satisfacen del todo al filósofo madrileño quién procura indagar sobre cosas completamente humanas en su estilo de escritor bien nacido.

El interés que Ortega tiene por el arte, es un interés netamente filosófico, según lo que Zomosa reconoce en su *Estética de la Razón Vital*, el cual forma parte de su preocupación central, y que consiste en analizar la cultura y la vida humana con sus atributos, evidencias y contrastes.

De aquí que toda su reflexión en torno a la obra de arte, tenga por finalidad entrar en lo más hondo de la conciencia humana y sondear su relación con el entorno, para de este modo corroborar o ilustrar las dimensiones fundamentales del pensamiento filosófico. Asimismo, tal análisis hace posible ingresar en el ser problemático de España y de la cultura universal. Por tal motivo, el filósofo madrileño busca siempre esclarecer <sup>78</sup> “una manifestación cualquiera de las artes recurriendo a la vida del hombre creador y al conjunto de creencias vigentes en su época. Una estatua, una composición literaria, un cuadro, etc., es considerado ante todo, como una huella visible donde se puede dar cuenta o tomar el pulso a un momento determinado de la historia.”

Esto último evoca la temática tratada en el capítulo anterior <sup>79</sup> al término del cual se planteó una serie de interrogantes que apuntan hacia la relación entre arte y razón histórica, y entre arte y creencia. Lo cual demuestra que Ortega aplica en el análisis histórico la situación o experiencia humana que vive el hombre de una determinada época a través del

---

<sup>77</sup> Ibid, pág. 364.

<sup>78</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 24.

<sup>79</sup> Véase el capítulo III “La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano”.

Arte. A su vez, él revisa la creencia que impera en cada período histórico por medio del análisis acerca del arte, de su valor, estilo, o temática.

De este modo, en materias de arte, el filósofo madrileño, se pasea del análisis de una obra a otra, de un creador a otro, revisando sus circunstancias, el yo en su relación con estas, extrayendo de tales análisis, conclusiones encaminadas a <sup>80</sup> “traer a presencia, ideas sobre el yo, la circunstancia y la razón”. Su labor es más bien la de un filósofo que hace crítica de arte no erudita. Él colabora gracias a sus ideas sobre historia, su visión interpretativa, que de algún modo procura socavar las raíces profundas en las que se encuentra la realidad humana con todas sus contrariedades. En una palabra, el aporte que otorga el análisis filosófico a todo ámbito del saber.

Conforme a lo que Zomosa declara <sup>81</sup> Ortega demuestra que en materias de arte ni el especialista ni el ignorante, cada uno tomados por separado, pueden llegar a presumir que saben de arte realmente. De aquí que él vea la superioridad del filósofo, quién <sup>82</sup> “ha aprendido a moverse entre las cosas que ignora sin causar en ellas mayores alteraciones”.

Este aporte de Ortega al mundo del arte, no sólo se advierte en su concepción acerca de la historia, sino que también resulta ser fundamental su idea sobre la generación.

En efecto, H Zomosa, comentando las palabras del destacado historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari; señala que éste <sup>83</sup> “estima como pieza capital de la razón histórica orteguiana el descubrimiento del valor que tiene la generación en la articulación dialéctica de la historia.” Pues, para este notable historiador, el concepto de generación otorgado por el filósofo madrileño ha resultado ser un concepto de “fecunda aplicación” para dar cuenta de la evolución histórica de la pintura española; demostrando con ello que la propuesta orteguiana de hacer posible que la historia más que estudiar fechas o hechos, se avoque al análisis del sentido que tales hechos tienen para la vida humana <sup>84</sup>; posibilita ampliar el espectro de la especialización del historiador del arte, y abrirse paso hacia la Filosofía, <sup>85</sup> “lográndose así la liberación que ansía el que se mueve entre hechos o datos”, ya que es necesario para la historia estímulos que la obliguen a ser pensada. Y

---

<sup>80</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 24.

<sup>81</sup> Ibid, pág. 25.

<sup>82</sup> Ibid, pág. 25.

<sup>83</sup> Ibid, pág. 25.

<sup>84</sup> Recuérdese el concepto de historia que Ortega desarrolla, y que ha sido explicado en el capítulo III “La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano”, páginas 41 a 45.

<sup>85</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 25.

justamente en esto radica el gran aporte de la obra orteguiana al campo de la Historia del Arte.

Zomosa, luego de declarar la propuesta de E. Lafuente Ferrari, de considerar la visión orteguiana respecto al análisis filosófico de la Historia del Arte, admite que Lafuente no oculta la reacción negativa de ciertos especialistas, quienes critican la intromisión de Ortega al ámbito de la Historia del Arte por incurrir en errores producto del desconocimiento sobre algunos aspectos técnicos que lo conducen a elevar determinados juicios categóricos al nivel de la categoría de dogmas o de evidencias.

Esta crítica a Ortega realizada por los especialistas, es probable que apunte a una de las falencias del filósofo madrileño por carecer de conocimientos técnicos. Pero, resulta ser injusta si se la aborda desde la perspectiva del propósito orteguiano de realizar un análisis filosófico sobre la obra de arte, rescatando de ella los problemas fundamentales que atañen a la vida humana. Pues, su visión acerca del arte, y su interés por él se sustenta a partir de su concepción acerca de la vida, de la historia y del rol que la razón tiene en su labor reflexiva al ocuparse de analizar la vida misma y de sus circunstancias, en otras palabras, el filósofo madrileño aplica su doctrina racio-vitalista al análisis de la obra de arte.

Tal propósito de Ortega, según Morón, es producto de la influencia de Hermann Cohen, quién, tal como se expuso en la primera sección del presente trabajo, ha sido uno de los maestros que más influyó en el pensamiento orteguiano.

Por cierto, cuando el filósofo madrileño analiza los cuadros de Zuloaga, los cuales, en principio, son una combinación técnica de luz, color y forma; elabora un análisis que rescata no sólo los sentimientos que los cuadros le provocan, sino también, plantea el problema de la vida como el objeto ideal del arte. Este planteamiento, Morón lo identifica como uno que posee una clara influencia de la postura de Cohen, quién demuestra en su *Estética*, que los problemas acerca del arte pueden ir más allá de las ciencias particulares sobre las artes o de la Historia del Arte, fundamentando de este modo la estética en la lógica, y mostrando tanto su dependencia como su independencia, y su objeto propio.

Así, <sup>86</sup> *“La ciencia estética es, pues, el pre-juicio, o sea, la perspectiva metódica desde la cual el mundo del arte se integra en la cultura.”*

---

<sup>86</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 365.

El análisis que Ortega realiza sobre Zuloaga, plantea que el objeto ideal del arte es el problema de la vida en su aspecto individual, ya que la vida individual <sup>87</sup> “*es el ser de cada cosa en la medida en que es inteligible por estar metódicamente integrado en el sistema de la cultura.*”

Esta integración reduce el mundo a una serie de relaciones, en las cuales tanto lo continuo como lo discreto son fundamentales.

La ciencia, en general, se ocupa de las cosas en sus aspectos de relación y de continuidad, en cambio los otros aspectos como son la discontinuidad o la discreción escapan a su ámbito. El arte, a diferencia de la ciencia, tiene como objeto esa individualidad o discontinuidad. <sup>88</sup> “*De aquí se deriva que todo cuadro o poema que no refleje esa individualidad relacionada, será un arte anecdótico, no arte culto.*”

En tal concepción, que Ortega tiene acerca del arte, C. Morón ve la fuerte influencia de Cohen, pues es evidente que el filósofo madrileño <sup>89</sup> “*tiene un concepto de vida basado en la idea coheniana de cultura.*”

Pero, Morón no sólo descubre la influencia de Cohen en Ortega en lo que respecta a la visión del papel del arte en la cultura, sino también en lo referente a la relación entre arte y ética. Pues, el arte posibilita, para Cohen, ampliar el horizonte del individuo hasta alcanzar la totalidad del individuo ético. Esto es posible gracias al despertar del sentimiento puro, que es el momento en el cual el hombre se engendra como suceso y como tarea interminable. Es a esta idea, según Morón, que responde la definición orteguiana del hombre como “*problema de la vida*”.

Para demostrar de qué modo Cohen ejerce cierto predominio en el pensamiento orteguiano, Morón comenta el texto *Adán en el Paraíso* del filósofo madrileño. En dicho comentario señala que la idea de Ortega acerca del hombre como problema de la vida, y que en *Adán en el Paraíso* se presenta a Adán como el centro de todas las referencias que compone la naturaleza, equivale a la idea coheniana de la naturaleza centrada en el hombre que entra en la obra de arte. Por tal motivo, cuando Ortega analiza en 1911 *La Gioconda* de Leonardo, no es de extrañarse que él sostenga que lo menos importante del cuadro es el retrato mismo de la Mona Lisa, sino que lo destacable en éste es el descontento de ella ante

---

<sup>87</sup> Ibid, pág. 365.

<sup>88</sup> Ibid, pág. 365.

<sup>89</sup> Ibid, pág. 365.

un mundo insatisfactorio, el cual se capta a través de sus ojos y labios. Tal afirmación del filósofo español, sin duda, tiene sus bases en el planteamiento de Cohen. Asimismo, tal influencia se descubre en la concepción de Ortega acerca de la dualidad Adán-Paraíso, o más bien, dualidad hombre-contorno, en la cual se sustenta la primera formulación de la doctrina de la vida. La cual, según Morón,<sup>90</sup> “*no es sino traducción de párrafos de Cohen.*” En estos se pone de manifiesto que la naturaleza entra en la obra de arte como contorno del hombre, y que tanto la naturaleza como el hombre son indisolubles, el uno con respecto al otro, y viceversa. De tal modo que el paisaje no puede ser abstraído del hombre, como tampoco<sup>91</sup> “*hay naturaleza estética sin la inmanencia del hombre.*”

En cuanto al desnudo como modo genuino de presentar al hombre, es interpretado por Cohen a partir de su definición de “*sentimiento puro*”. El cual no es otro que,<sup>92</sup> “*el amor genuino a la naturaleza del hombre y al hombre de la naturaleza.*”

Conforme a lo Morón afirma, el sentido coheniano de “*desnudo*”, esto es,<sup>93</sup> “*esa indisolubilidad del hombre con su paisaje y contorno y ese sentido de la totalidad de aspiraciones humanas que debe resumir la obra de arte, sugerían la imagen de Adán; así se explica el título que Ortega dio al ensayo.*”

Tal influjo que Cohen tuvo en Ortega no es extraño, ya que no hay que olvidar los años en que el filósofo madrileño estuvo estudiando en la Escuela de Marburgo, y que como alumno presencié las clases de sus maestros Natorp y Cohen, quienes<sup>94</sup> ejercieron sobre él cierto predominio, pero que Ortega, si bien lo recibió, también fue capaz de desarrollar un pensamiento propio y personal.

El tiempo de Marburgo, en el cual adquirió el rigor de la formación neokantiana, fue un tiempo en el cual el filósofo madrileño fue también capaz de ir generando un planteamiento auténtico, el cual fue enriquecido después, en su etapa de acercamiento a la fenomenología.

Por lo tanto, si Ortega tuvo una formación filosófica gracias al estudio y profundización en determinadas doctrinas filosóficas; no es impropio que tales estudios

---

<sup>90</sup> Ibid, pág. 366.

<sup>91</sup> Ibid, pág. 366.

<sup>92</sup> Ibid, pág. 367.

<sup>93</sup> Ibid, pág. 367.

<sup>94</sup> Véase el capítulo I “Las Fuentes del Racio vitalismo” del presente trabajo, en la cual se expuso el tema de la formación filosófica en Ortega.

también se manifiesten en su obra, sobretodo en lo que atañe a sus escritos sobre arte, en los cuales elabora una reflexión que tenga por objeto rescatar el problema de la vida y su relación con el hombre, o la relación que existe entre el individuo con su contexto social o cultural o histórico.

De este modo, cuando Morón demuestra la influencia que maestros como Cohen, Natorp o Husserl han ejercido sobre el pensamiento de Ortega, está simplemente enfatizando que la doctrina orteguiana sobre el arte tiene sus bases en las corrientes filosóficas estudiadas por el mismo filósofo madrileño. Pues, si bien hay originalidad en la concepción de Ortega, sus fundamentos no vienen de la nada, hay en ellos la solidez que sólo brinda la formación estricta en las fuentes mismas del pensamiento filosófico.

En casos de los ensayos orteguianos como lo son: *Ensayo de Estética a manera de prólogo* de 1914, o *Estética en el tranvía* de 1916, en los cuales se refleja cuán notable ha sido la influencia de la Fenomenología en Ortega, son comentados por C. Morón ante la luz de su análisis comparativo con los planteamientos neokantianos y husserlianos.

Así, Morón precisa que en el primero, hay una repetición de las ideas cohenianas sobre Estética expresadas con lenguaje husserliano, en el cual el arte es considerado como,<sup>95</sup> “ ‘realización’, o sea, presentación del ‘yo’ en cuanto ejecutivo, no en conceptos o imágenes que no darían ya el yo realizándose, sino imágenes de él.” Luego Morón deduce que,<sup>96</sup> “La síntesis entre Cohen y Husserl se opera del modo siguiente: en los cuatro primeros apartados del ensayo se define lo ejecutivo como la intimidad objetiva de las cosas, su absoluta independencia con respecto al hombre; por consiguiente, ya no se habla de las cosas como torbellino de relaciones, sino de las cosas en su individualidad.”

Esto significa que las cosas tienen su individualidad sin referencia al hombre. Pero, cuando en el apartado quinto, el filósofo madrileño se refiere a la metáfora, afirma que lo bello, o la realidad bella que se representa en el arte, no se refiere a la individualidad que él ha definido en los apartados anteriores, sino que es la fusión de dos cosas en el sentimiento humano. De lo cual se infiere que la metáfora es un acto ejecutivo del hombre que es capaz de crear un objeto bello.

---

<sup>95</sup> C. Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 368.

<sup>96</sup> *Ibid*, pág. 368.

<sup>97</sup> “*Todas las cosas, pues, son objeto de arte, en cuanto se convierten en intimidad humana en relación con el hombre; con lo cual, conquistamos de nuevo la fórmula: ‘Adán en el Paraíso’*”.

En cambio, en el segundo, Morón descubre en él una clara aplicación de la Fenomenología para analizar el problema de la belleza. En este ensayo, según C. Morón, se analiza la belleza en cuanto “*fenómeno psicológico*”, asunto que no se encuentra presente en el sistema coheniano, ni tampoco en los sistemas de la ciencia de la Psicología que pretende explicar las cosas como lo es el freudiano, sino tan sólo los quiere describir; lo cual es propio del método fenomenológico. En esta reflexión Ortega persigue la experiencia de lo bello en cuanto realizada en el bello rostro de una mujer. La tesis que el filósofo madrileño plantea afirma que ante la cosa bella no se aplica un canon preexistente, ya que; <sup>98</sup> “*La experiencia de lo bello es la percepción en lo que es, de una especie de ley, de un deber ser. Y la fealdad es la desproporción de los rasgos con la íntima ley que nos parece percibir en otros rasgos de la misma cara.*”

Con esto, C. Morón demuestra la diferencia que existe entre la concepción estética de Cohen, quién es voz que representa las ideas neokantianas que se seguían en Marburgo, con la fenomenología.

En efecto, Cohen consideraba la belleza como un ideal nunca alcanzado, y el humor como la resignación del hombre ante lo feo. Esta visión sobre lo bello es una visión trascendente, en la cual se establece una relación entre individuo- naturaleza.

En cambio, la visión de lo bello desarrollada por Ortega desde la aplicación de la Fenomenología, en *Estética en el tranvía*, es una visión propia del individuo en cuanto individuo sin el carácter trascendental de la concepción que se establecía en Marburgo.

De aquí que en la definición de arte otorgada por Ortega prime la concepción fenomenológica, y él diga al respecto que:

<sup>99</sup> “*el arte es un hecho que acontece en nuestra alma al ver un cuadro o leer un libro.*”

---

<sup>97</sup> Ibid, pág. 368.

<sup>98</sup> Ibid, pág. 369.

<sup>99</sup> Morón cita a Ortega en la página 360 de su libro, a partir de *Obras Completas III*, pág. 404.

Pues, el arte tiene el poder de afectar psicológicamente al individuo, aunque en una estética objetiva que se plantea en *La deshumanización del arte*, se pretenda buscar las leyes inmanentes del arte.

Con tales declaraciones, entonces, podría afirmarse que en Ortega habrían dos visiones de arte; una que consideraría al estudio del hombre en relación a su vida; esto es, como se ha señalado en páginas anteriores <sup>100</sup>, una indagación sobre el arte en cuanto manifestación de la vida humana, de una generación, de una historia. La otra, que estudia al arte desde la experiencia estética misma abordada desde la aplicación del método fenomenológico. Ante estas dos visiones, miradas desde dos posturas diferentes acerca del arte, cabría plantearse la pregunta si acaso en estas dos visiones habría alguna coincidencia para, por ejemplo, hablar de la vida y que fuese admisible la aplicación de la mirada fenomenológica, o bien, entre ambas visiones hubiera dos períodos diferentes, en los cuales Ortega analiza lo que es el arte.

La respuesta llega a través de las palabras de C. Morón, quien sostiene que en Ortega se advierte dos períodos diferentes, en los cuales el filósofo madrileño desarrolla el tema del arte. El primero de ellos que transcurre entre los años 1904 a 1914, y que él denomina “*arte humano*”; el segundo, que él llama “*arte deshumanizado*”, el cual transcurre entre los años 1921 a 1950 aproximadamente.

En el primero de estos períodos Ortega, <sup>101</sup> “*exige ‘arte humano’; lo que no sea arte humano, será virtuosismo técnico, sentimentalismo individualista, pero no es auténtico arte.*”

Las fuentes de la afirmación de C. Morón sobre la obra de Ortega en este período, se encuentran en aquellos textos que él mismo cita y en los cuales se expresa la idea orteguiana de arte como manifestación del alma humana, o de las cosas humanas. Estos escritos son:

- 1- *La sonata del estío*, de D. Ramón del Valle Inclán, (1904)
- 2- *Poesía nueva y poesía vieja*, (1906)
- 3- *Adán en el Paraíso*, (1910)
- 4- *Estética del enano Gregorio el botero*, (1911)

---

<sup>100</sup> Véase las primeras páginas de este capítulo.

<sup>101</sup> C. Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 370.

5- *La Gioconda*, (1911).

6- *Los versos de Antonio Machado*, (1912).

Respecto a los comentarios de C. Morón, él señala que Ortega si bien reconoce la capacidad estilística de Valle-Inclán, y le colma de elogios por,<sup>102</sup> *“lo selecto de su léxico y lo original de su sintaxis”*, le critica la ausencia de asuntos humanos que hay en sus libros.

En relación a Antonio Machado, ocurre algo similar al anterior. Ortega cuando comenta *Campos de Castilla*, y analiza históricamente la poesía, en cuyo análisis distingue dos estadios, el prosaísmo del siglo XIX, que tendría por representantes a Núñez de Arce y Campoamor; y que la obra de Rubén Darío y los modernistas habrían purificado el lenguaje poético de dicho prosaísmo, reconquistando la musicalidad del verso; esto es, que ellos habrían resucitado el cuerpo del verso; exige de Antonio Machado que resucite su alma lírica, pues ya es hora de dar un paso más. Según C. Morón, cuando Ortega pide a Machado que resucite su alma lírica se está refiriendo al alma del verso, que no es otra que el alma del hombre que lo va componiendo. El alma del verso, al que el filósofo español se refiere, no consiste en una estratificación de palabras, o de metáforas o de ritmos, sino que en el lugar por donde el universo da su aliento, esto es, el respiradero de la vida esencial.

Morón propone en su texto definir qué se entiende por humano dentro de la concepción orteguiana, antes de proseguir con su comentario acerca de la visión de *“arte humano”* que posee el filósofo español. Para ello introduce cinco conceptos que posibilitan entender con precisión lo que *“arte humano”* significa. Así según Morón el *“arte humano”* es:

1º- Arte del dolor

Para Ortega el arte ha de expresar las magnas angustias de la humanidad. Esto, el filósofo madrileño lo pone en manifiesto al acusar a Valle-Inclán de ser *“inhumanamente”* seco en lágrimas.

2º- Arte *“Pragmático”*

Para Ortega el arte tiene por deber *“decir algo”*, pues, conforme a sus palabras,<sup>103</sup> *“lo que me interesa de un libro es lo que de él pueda pasar a mí, tornarse sangre y carne mías.”*

---

<sup>102</sup> Ibid, pág. 370.

### 3º- Arte Comprometido

El filósofo madrileño considera que todo arte ha de preocuparse por los problemas nacionales. C. Morón señala al respecto que en los artículos anteriores a 1907, tanto lo personal como lo nacional y lo humano <sup>104</sup> “*aparecen sin discriminación; se busca una trascendencia, pero no se define con nitidez. A partir de las lecciones de Marburgo se logra esa definición.*”

### 4º- Arte Trascendente

El arte ha de mostrar la totalidad de los problemas humanos, como lo es en *Adán en el Paraíso* (1910); de aquí que Ortega elabore metáforas absolutamente desligadas de la influencia unamuniana <sup>105</sup>, las cuales coinciden en afirmar que el arte es.

### 5º- Arte Concreto

Aquí Morón establece un paralelo entre la interpretación que Livingstone hace de la obra de Ortega con Ortega mismo. Según él por “*concreto*” entiende <sup>106</sup> “*la presentación de objetos materiales o de conceptos con los medios de cada arte: luz, color, palabra.*” Este término posibilita evadir los problemas en los cuales Livingstone cayó al afirmar la tesis que para Ortega el arte es desrealización.

La crítica a Livingstone radica en el hecho de sostener que la vida es una realidad ejecutiva y radical; y, <sup>107</sup> “*en este sentido el arte sería un modo de desrealización, como lo es la cultura en general.*” Sin embargo, como Morón puntualiza, tal visión acerca del arte como desrealización es absolutamente deshechada, ya que como él ha demostrado en otro capítulo de su libro <sup>108</sup>*El sistema de Ortega y Gasset*, hay una evolución en el pensamiento del filósofo madrileño respecto a la idea de la vida, de tal modo que resulta <sup>109</sup> ser prácticamente imposible la existencia de un concepto unívoco de realismo.

Pues, tal como Morón argumenta, el equívoco del término procede del equívoco que se encuentra implícito en el término “realidad” y en las posibilidades de presentación

---

<sup>103</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 371 \_ Cita a Ortega a partir de *Obras Completas I*, pág. 45.

<sup>104</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 371.

<sup>105</sup> Morón explica en su texto *El sistema de Ortega y Gasset, La Estética*, que si bien Ortega tuvo en los inicios de su actividad como escritor, influencia de Unamuno, esta no tuvo mayores frutos debido a la formación filosófica que el filósofo madrileño adquirió en sus años en Marburgo, y luego con sus estudios acerca de Fenomenología.

<sup>106</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 372.

<sup>107</sup> *Ibid*, pág. 372.

<sup>108</sup> Véase el capítulo III *La Idea de la Vida* de *El sistema de Ortega y Gasset*.

<sup>109</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 372.

artística de ella. En efecto, en todos los grandes autores es posible aplicar el término “realismo”, ya que en la obra de todos ellos se puede detectar un cierto afán por mostrar una determinada realidad. De aquí que,<sup>110</sup> “*en la elección del modo como un autor quiere ser realista, se opera ya la desrealización que es el arte.*”

Luego, Morón señala que Ortega desarrolla el tema del “realismo” en una época anterior a 1914, a través de cuatro capítulos:

- *Sobre los estudios clásicos*, (1907)
- *La estética del enano Gregorio el Botero*, (1911).
- *Tres cuadros del vino*, (1911).
- *Del realismo en pintura*, (1912).

En estos artículos el filósofo madrileño detecta el realismo que cada obra presenta, dentro de un cierto contexto histórico. De tal modo que,<sup>111</sup> “*En el primero, todavía hay una cierta comprensión para el realismo español, aunque ya se pide su integración con el idealismo helenizante para que no caiga en representación de la realidad chabacana. En el segundo y tercero, el arte de Zuloaga y Velásquez es realista; pero este realismo es la tragedia de un pueblo que hace tres siglos se rebeló contra la cultura. El enano Gregorio el botero simboliza el ‘trágico tema español’ (I, 543). Lo mismo Velásquez en estas fechas. Las Bacanales de Tiziano y Poussin son bacanales de dioses: la de Velásquez es la vulgar borrachera de unos pícaros.*” Según Morón el cuadro de Velásquez significa, más que una rebelión contra los dioses, una rebelión contra la cultura en pos de una búsqueda de dioses, de un ideal. Esto lo sostiene respetando las ideas que Ortega despliega en el artículo señalado<sup>112</sup>.

En cuanto al artículo *Del realismo en pintura* se refiere, Ortega elabora una teoría muy similar a la que manifiesta en *Adán en el Paraíso*, la cual sostiene que el arte es creación de formas, y no copia de cosas, así como el Velásquez de la última época, no es un pintor realista, sino un pintor impresionista. Esto implica que Velásquez sería un auténtico artista, ya que no es un pintor que imite formas como lo haría un realista, sino que construye formas como lo hace un impresionista. Estas últimas ideas, para Morón, se

---

<sup>110</sup> Ibid, pág. 372.

<sup>111</sup> Ibid, pág. 372.

<sup>112</sup> Véase Ortega, *Obras Completas II*, pág. 58.

encuentran basadas en el planteamiento de Cohen, quien afirma que <sup>113</sup> “*el impresionismo es construcción, no imitación.*”

De aquí que finalmente Morón afirme que es absurdo elaborar una crítica en la cual la estética orteguiana deba ser explicada a partir de una doctrina de la vida.

El segundo período denominado “*Arte Deshumanizado*”, que es iniciado en 1921 aproximadamente con la publicación de *Musicalia*, la visión de Ortega cambia en relación al período anterior, en el cual el filósofo madrileño exigía un arte que tratara de asuntos humanos. En este nuevo período Ortega busca un arte estrictamente estético. Esta idea es presentada en su artículo de 1925 *La deshumanización del arte*, en el cual él considera que, <sup>114</sup> “*la obra de arte se convierte en un objeto para la pura contemplación de los ojos y de la inteligencia: ‘el placer estético tiene que ser placer inteligente’ (III, 369).*”

Morón menciona seis textos, en los cuales se advierte esta doctrina. Estos son:

-*Musicalia*, (1921).

-*Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, (1923).

-*Sobre el punto de vista en las artes*, (1924).

-*La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, (1925).

-*Introducción a Velásquez*, (1947).

-*Goya*, (1950).

En estos artículos se advierte una serie de interrogantes que Morón encabeza con la pregunta: “¿Qué es *arte deshumanizado*?”, y que a continuación responde, diciendo que a diferencia de la primera etapa, en la cual Ortega planteaba un arte concreto, en esta nueva etapa se habla de un arte abstracto, el cual se revela contra la forma de las cosas y la suprime hasta donde le sea posible. Se prefiere las formas no vitales, las metáforas que cosifican la vida en vez de vitalizar las cosas.

Esto significa que lo que antes era medio de expresión de una obra de arte como la palabra, la luz, en el arte deshumanizado se convierten en objeto, pues, <sup>115</sup> “*deshumanización es la sustantivación de los medios de expresión; la música se convierte en el estudio de nuevas posibilidades de sonido, y la poesía, en ‘álgebra superior de las*

---

<sup>113</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 373.

<sup>114</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, Pág. 373.

<sup>115</sup> *Ibid*, pág. 374.

*metáforas' (III,372), o sea, en combinación de palabras con sus posibilidades musicales y cromáticas, prescindiendo del sentido racional”.*

En relación a la trascendencia en el arte, si en la primera etapa orteguiana el arte era considerado trascendente, en el Arte Deshumanizado es totalmente lo contrario, ya que se plantea el arte como algo sin ninguna trascendencia, <sup>116</sup> “*por consiguiente, ni comprometido, ni pragmático, y mucho menos arte de dolor, ya que el dolor es un hecho humano, no artístico.*”

Luego, Morón, una vez dada la respuesta para su primera pregunta, abre su segunda interrogante: “¿Cuándo empieza la tendencia del arte deshumanizado?” .

Él responde a partir de las afirmaciones de Ortega, diciendo que la música nueva surge <sup>117</sup> “*con Debussy (II, 235-244)”*; *la nueva poesía, con Mallarmé (III, 371); la nueva pintura con el impresionismo.*”

Sin embargo, reconoce que Ortega es muy radical cuando sostiene en *La Deshumanización del Arte* que todas las obras de arte han procurado centrarse sólo en lo humano (1925, III, 367).

Este cambio en Ortega sobre su visión de arte, tan acentuado y extremo, en el cual primero afirmaba un arte para la vida, y exigía un arte humano de cosas bien humanas; para luego tornarse hacia un arte exclusivamente estético, donde las cosas humanas ya no caben en él, resulta incierto. Pues, ¿a qué se debe semejante cambio? La respuesta es posible hallarla en las páginas del libro *El sistema de Ortega y Gasset*, en el cual su autor también manifiesta extrañeza por este cambio de Ortega, y establece dos nuevas preguntas. La primera apunta hacia la necesidad de esclarecer si la nueva tesis acerca de la deshumanización es posible en Ortega si él admitiese que ésta se afiliara al nuevo arte; o bien si la aceptase como suya. Y la segunda, procura analizar la relación en la cual se encuentra la deshumanización con el nivel filosófico en el cual se encontraba el pensador madrileño en el año 1925.

Morón al elaborar sus respuestas parte contestando la primera de ellas.

Según él cuando Ortega escribe *La Deshumanización del Arte*, lo hace como un intento de “*comprensión y filiación del arte nuevo*”, aclarando que para el filósofo madrileño

---

<sup>116</sup> Ibid, pág. 374.

<sup>117</sup> Ibid, pág. 374.

“comprensión” en el año de la publicación del mencionado libro, esto es en 1925, significa aplicar la razón histórica para descubrir la inteligibilidad del nuevo arte. En relación al año 1910, según Morón, Ortega se ha distanciado de esta visión. Pues, en 1910 él se preguntaba qué es lo que se debía pintar; <sup>118</sup> “ *ahora, se contenta con asistir al proceso histórico de lo que se ha pintado y ver el arte de su tiempo como el desarrollo lógico de todo el pasado.*”

La tesis que Morón propone en las páginas del capítulo XI de su libro <sup>119</sup>, es avalada a través del análisis del ensayo, *Sobre el punto de vista de las artes* de 1924, y por el escrito dirigido a Fernando Vela de 1932, donde Ortega señala que su teoría acerca del arte y su deshumanización se sustenta en la concepción de su Filosofía General <sup>120</sup> que es el perspectivismo. Morón luego argumenta que este perspectivismo cuando es aplicado al tiempo y se descubre un proceso regular de subjetivación y formalización en el arte, se tiene la “razón histórica” del arte humanizado en el sentido de preocupación por los medios. Esto es un proceso de abstracción que conduce al concepto mismo, el cual comenzó primero con el canto de los poetas hacia el todo, Dios, después a objetos más cercanos hasta llegar al cantar puro o a la pura palabra.

Según Morón, un argumento más sólido que sustenta sus tesis es aquel que se basa en el momento que Ortega intenta filiar el nuevo arte, y para ello emite definiciones sobre la naturaleza del arte que comportan el elemento “deshumanización”, como es el caso de la estilización, ya que <sup>121</sup> “*estilizar es deformar lo real, desrealizar. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanización que estilizar (III,368)*”.

Pues, el filósofo madrileño ve en el arte deshumanizado la tendencia de la cultura del siglo XX a no salir de sus límites; diferente al siglo XIX, en el cual tanto las ciencias como las artes intentaron llegar a ser teología. Esta diferencia se acentúa en el siglo XX, ya que en esta época todas las ciencias y las artes se purifican procurando que sus objetos se mantengan dentro de sus propios dominios.

Las razones de esto, Ortega las expone en 1923 cuando sostiene que para las generaciones mayores el arte nuevo tiene tal falta de seriedad que con esto basta para

---

<sup>118</sup> Ibid, pág. 375.

<sup>119</sup> Me refiero a *El Sistema de Ortega y Gasset*.

<sup>120</sup> Morón cita a Ortega. “*Advierta usted que esta teoría, no es una teoría independiente y aparte en mi obra. Es la teoría general de mi filosofía: el perspectivismo.*” (IV, 390).

<sup>121</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 375.

anularle; en cambio para las generaciones jóvenes en esa misma falta de seriedad radica su valor, y por ello la realizan en forma decidida y premeditada.

Este cambio de visión frente al arte manifiesta el nuevo modo de sentir la existencia, esto es <sup>122</sup> el sentido deportivo y festival de la vida.

Morón advierte que las palabras de Ortega que expresan su idea acerca del arte deshumanizado se entroncan con las ideas de *El tema de Nuestro Tiempo*, y que la única objeción respecto a este punto que se le podría hacer al filósofo español, consiste en contraponer a lo que se denomina arte deshumanizado con un arte que encarna uno de los aspectos más generales de sentir la existencia. Pues, si el artista, según Morón razona, juega con el arte, es porque éste ha dejado de interesarle los problemas serios de la vida, <sup>123</sup> “*se tiene que haber objetivado, separado en cuanto obra, de las preocupaciones trascendentes del hombre; por eso se puede deshumanizar y se puede usar los materiales: palabra, color, como instrumentos para experiencias puramente estéticas.*”

Respecto a la segunda pregunta <sup>124</sup> que Morón procura responder en el capítulo sobre la Estética Orteguiana <sup>125</sup>, y que apunta hacia la relación entre la concepción estética de Ortega acerca de la deshumanización y la visión filosófica que el pensador madrileño tenía en ese momento de su vida; Morón señala que debido a la estética trascendental se había centrado en el análisis interpretativo de la vida humana en la obra de arte, haciendo que el espectador formulara más bien disquisiciones de tipo filosóficas, olvidándose de los elementos objetivos que la componen tales como: el argumento, la estructura, los materiales y las fuentes. Esto, <sup>126</sup> “*ayudaba muy poco a la inteligencia de un poema o un cuadro. Fue necesario un paso sencillo: convencerse de que la poesía reside en el poema o la pintura entre las maderas de un marco, para que aquella estética se completase con otra menos profunda en apariencia, pero más práctica.*”

---

<sup>122</sup> Morón en *El sistema de Ortega y Gasset*, página 375 cita *Obras Completas* III de Ortega, pág. 194.

<sup>123</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 376.

<sup>124</sup> Recuerdes las páginas 75, 76 y 77 del presente capítulo, donde se ha planteado el problema del cambio de visión de Ortega de un arte humanizado a uno deshumanizado.

<sup>125</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 376.

<sup>126</sup> *Ibid*, pág. 376.

Esta nueva estética que surge de una preocupación por el aspecto más “práctico” de la obra, a diferencia de la estética trascendental se interesa por el análisis del objeto artístico puro más que por la dimensión netamente humana.

El arte objetivado, desprendido de la vida, según Morón es una concepción que no es originaria de Ortega, sino de Simmel, quien influye en el anterior. La idea de Simmel sostiene que el arte en cuanto producto de la vida tiene una <sup>127</sup> “*capacidad de objetivarse y tener leyes propias al margen de la vida.*” De lo cual se infiere que lo artístico es precisamente lo no vital, ya que lo vital posee una finalidad utilitaria, y lo artístico carece de ella completamente.

En lo que concierne a la lírica es bastante factible confundir lo sensible humano con lo sensible estético, por ello es que Simmel; dice Morón, afirma que esta rama del arte selecciona como sus dos temas más propios, la nostalgia y la resignación. Ambas temáticas son, a su vez, dos actitudes contemplativas humanas, puesto que en ellas se está contemplando la vida misma. Ellas resultan ser aquel momento de alejamiento que favorece la distancia y objetividad imprescindibles en el arte.

Morón, luego comenta que en el artículo de Ortega *La deshumanización del Arte*, hay un capítulo titulado *Unas gotas de Fenomenología*, en el cual el filósofo madrileño aplica las distancias de Simmel explicadas recientemente. En él <sup>128</sup> “*Ortega nos sitúa ante un moribundo: delante están la esposa, el médico, un periodista y un pintor. A la esposa correspondería la máxima participación sentimental en la escena: al pintor, en cuanto artista, la mínima.*”

Este comentario de Morón le posibilita fundamentar la razón del cambio ocurrido en Ortega, quien pasa de una concepción estética orientada hacia un análisis de la vida a una concepción que enfatiza el aspecto objetivo del arte. La razón según las palabras del propio Morón, se explica en Simmel. Por cierto, Simmel aclara la oposición arte y vida que se halla en Ortega, lo cual conlleva a una preocupación formal; pero se cuestiona si acaso esto también justifica la intrascendencia.

Respecto a este punto, Morón inicia su reflexión recordando la concepción de Spengler acerca del arte visto como deporte y la inaccesibilidad de éste para los no iniciados.

---

<sup>127</sup> Ibid, pág. 376.

<sup>128</sup> Ibid, pág. 377.

Morón señala que tal concepción se encuentra condensado en uno de los párrafos escritos por Spengler, en él se dice que el arte moderno, cuya expresión se encuentra en la lírica de Baudelaire y en la música de Wagner, sólo es comprensible para el hombre de ciudad, y no para el hombre de campo. De aquí, que en las ciudades pequeñas el arte moderno tiene poco sentido, ya que propio de la cultura es la gimnasia, el torneo, o el agón; en cambio la civilización practica el deporte. <sup>129</sup> “*El arte mismo se convierte en deporte \_ no otra cosa es l’art pour l’art \_ para un público selecto de conocedores y coleccionistas: el artista se ocupa entonces de superar absurdos problemas de instrumentación y armonía o de ‘captar’ un nuevo problema de color.*”

Morón reconoce que esta concepción de Spengler en la cual reduce el arte a deporte tiene un sentido negativo, y al parecer extremo; en cambio la visión orteguiana acerca de la deshumanización del arte se queda en el justo medio, puesto que Ortega admite el deporte, no el deportivismo. Los fundamentos acerca de lo que aquí Morón sostiene según él están en los textos de Ortega: en *El Tema de nuestro Tiempo* y en el *Epílogo sobre el Alma Desilusionada*.

En el primero, Ortega le inicia afirmando que su generación es desertora, pero que también ve en ella una sensibilidad vital que la orientará hacia un futuro brillante. En el segundo, el filósofo madrileño dice que su época ha llegado a una decadencia y envilecimiento que Spengler la compara con el Imperio Romano. Morón considerando tales hechos deduce que Ortega hace una síntesis en el término deporte entre la acepción positiva, gimnasia- creación, con la negativa “puro juego” de Spengler. Por esto pasa de un significado a otro, de una valoración a otra. En la *Deshumanización*, la valorización del arte pareciera ser positiva, aunque no del todo. Pues, Ortega, \_según señala Morón, \_ había sido mucho tiempo idealista como para proclamar un arte que fuera puro virtuosismo, de aquí que se manifestara reticente a una visión meramente virtuosista del arte.

En otro escrito publicado cinco años después de la *Deshumanización del arte*, el mismo Ortega da claras muestras de su crítica ante la cultura, las nuevas modas, costumbres, tendencias políticas de su época, que él lo ve como algo que no tiene raíces, por ser

---

<sup>129</sup> Ibid, pág. 377.

todo ello pura invención en el mal sentido de la palabra, porque no es creación desde el fondo sustancial de la vida, y por tanto un menester inauténtico.

Estos cambios de visión del pensador madrileño, para Morón, tiene sus raíces en la situación que se veía en la época de Ortega, puesto que él debía alabar la vitalidad, la juventud, la sin razón de don Juan, el deportivismo, la espontaneidad y sinceridad debido a su concepción vitalista, que Morón le denomina “biologismo”, aludiendo con ello a una etapa que Ortega atravesó, donde interpreta los conceptos de pueblo, raza y mito ante una mirada biológica<sup>130</sup> en el que él enfatiza lo fisio-orgánico. Tal término, como ha quedado demostrado en las primeras páginas de este trabajo<sup>131</sup>, está mal empleado, ya que el mismo Ortega rechaza el biologismo en su concepción, porque ésta no se trata de un estudio de la vida en cuanto considerada como el cúmulo de procesos físico químicos y fisiológicos, que es el tema central de las ciencias de la biología; sino que es el estudio de la vida en cuanto la propia vida de cada cual, “mi vida”, la unión del yo con sus circunstancias.

Pues bien, retornando a Morón, él ve que en esta concepción “biologista” de Ortega tiene mucho en común con la “acción directa” que se vituperaba en las masas, en el fascismo y en las dictaduras rusa, italiana y española.

Para él esto genera una confusión en el filósofo madrileño, ya que lo artístico, como sería el caso de Mirabeau, capaz de generar “esa trágica grandeza” en la cual lo criminal es embellecido, y en el hecho real de una dictadura como lo es la de Stalin, lo criminal se da con toda su crudeza, y por lo mismo resulta vituperable, ¿acaso\_ se pregunta Morón\_ lo de Stalin no resulta menos grave que lo que Mirabeau embellece?. Él, luego, responde señalando que Ortega vino a salir de tal equívoco cuando la idea heideggeriana de existencia le sacó del señalado “biologismo”, quedando todo aquello relativo al deporte, la juventud y el sentido festival de la vida, incluido en el hombre – masa, y,<sup>132</sup> *“El arte nuevo conservaría de valor lo que traía de tradicional, la búsqueda de la expresión personal y sincera, por tanto, la novedad; pero la bohemia artística perdería definitivamente valor para él.”*

---

<sup>130</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, págs. 79 a 80.

<sup>131</sup> Véase el capítulo II “La Filosofía Raciovitualista de José Ortega y Gasset” del presente trabajo, página 29.

<sup>132</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 379.

Ahora bien, si Ortega atraviesa por dos grandes períodos en los cuales trata de profundizar en los temas relativos al arte; en el primero se ocupa de indagar a través de una estética sobre el problema vital, extrayendo de él las grandes problemáticas de la existencia; en cuanto el hombre vive sus circunstancias dentro de una edad histórica; para luego cambiar hacia un estudio del arte desde el arte mismo, hablándose de “una deshumanización” del arte; pero que en esta ocasión se aplica al arte de su generación, ¿acaso el filósofo madrileño con esto no está tratando de interpretar al hombre de su tiempo y a las circunstancias que le rodean, sin por ello dejar de lado su concepción acerca del arte mirado desde una razón histórica, pero en este segundo período es aplicado al arte de su generación? Por cierto, Morón responde al señalar que Ortega cuando lee *Ser y Tiempo*,<sup>133</sup> “estructura plenamente el concepto de realidad radical y descubre ésta en la vida como biografía. Ahora es cuando se opera la revolución más honda de su pensamiento, que consiste en una reorganización de todos sus elementos. Naturalmente, el saber acumulado antes no pierde su valor, ni en general la mayor parte de las ideas emitidas. Lo nuevo es que todas las ideas anteriores, así como los conceptos de razón vital y razón histórica, se redefinen y adquieren nuevo sentido en la última época.”

Pues bien, esto último valida que Ortega en su visión estética vaya, tal vez, profundizando en lo que el arte es, sin abandonar por ello su concepción acerca de la razón vital y de la razón histórica como garantes de todo su marco teórico, de tal modo que cuando él desarrolla su planteamiento acerca de un “arte deshumanizado”, lo realiza desde la realidad de un nuevo modo de pensar, desde un nuevo sistema de creencias, que es el sistema de creencias que impera en la primera mitad del siglo XX, antes de ese período no es posible hablar de arte desligado de lo humano, ya que hay un cambio entre el arte joven que se caracteriza por su forma lúdica y el arte tradicional que posee un carácter semi-religioso, de elevado patetismo, cuyo objetivo es el mero goce estético.

Ortega en *Apatía Artística*<sup>134</sup> señala al respecto:

---

<sup>133</sup> Ibid, pág. 80.

<sup>134</sup> Ortega, *Obras Completas II*, pág. 336.

*“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.”*

Y en su ensayo *La Deshumanización del Arte* dice:

<sup>135</sup>*“El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas \_ en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid \_ se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional. Lejos de ser un capricho, significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior. Lo caprichoso, lo arbitrario y, en consecuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas. En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone.”*

En estos dos escritos, Ortega manifiesta su postura ante el nuevo arte, ante la nueva generación de artistas que están surgiendo en su época; todos ellos si bien son herederos de una tradición, rompen con ella al abordar el arte desde una forma lúdica, en la cual la nueva sensibilidad se expresa a través de una actitud estética diferente de las épocas pasadas.

En *La Deshumanización del Arte*, el filósofo madrileño apela a la necesidad de entender a este arte contemporáneo, en vez de rechazarlo, postura que resulta ser la más adecuada y coherente con su visión de analizar el arte desde la razón histórica, ya no como lo había realizado al analizar el arte antiguo, o de la tradición, sino desde esta nueva manera de hacer arte, en el cual se realzan las problemáticas estéticas y se buscan nuevos caminos de trabajo artístico.

---

<sup>135</sup> Ortega, *Obras Selectas*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2.000 pág. 414.

Lo cual implica que este arte, alejado del hombre común, no puede ser interpretado desde la perspectiva de la problemática vital, sino desde el arte mismo.

Ortega que procura entender a esta nueva expresión estética, comprende que no puede abordarlo desde la problemática de la vida, sino desde la estética en cuanto saber autónomo e independiente de la sensibilidad entrampada en el sentido común.

En su artículo *El arte en Presente y en Pretérito*, Ortega luego de analizar la situación y las características de ambas tendencias artísticas, concluye afirmando que, <sup>136</sup> “*El placer que nos origina el arte antiguo es más una fruición de lo vital que de lo estético, al paso que ante la obra contemporánea sentimos más lo estético que lo vital.*”

Esto el filósofo madrileño lo sostiene sin desligarse de la perspectiva histórica que el proceso estético ha ido desplegando a través del paso de las diferentes épocas. Él se encuentra consciente en que el arte contemporáneo se halla inserto dentro de una determinada época, respondiendo a las nuevas creencias.

En párrafos anteriores del mismo escrito, Ortega señala:

<sup>137</sup> “*No hay, por tanto, que enfadarse con todo esto que yo digo, sino más bien dilatar un poco las cabezas para ahormarlas con la amplitud de las cuestiones. Es ilusorio creer que la situación artística de hoy \_ o de cualquier época \_ depende sólo de factores estéticos. En los amores y odios de arte interviene todo el resto de las condiciones espirituales del tiempo. Así, en nuestra nueva distancia al pasado colabora el advenimiento plenario del sentido histórico, germinando en zonas del alma ajenas al arte.*”

Por lo tanto, conforme a lo señalado, Ortega si bien desarrolla una estética que tiene por base el análisis de las grandes cuestiones humanas y para ello solicita que el arte sea netamente humano, que muestre los grandes problemas de la vida, ante el arte contemporáneo, que es una nueva forma de hacer arte, Ortega descubre en él su “deshumanización”, ya que a esta nueva manera estética le interesa abordar lúdicamente un nuevo planteamiento acerca del arte. Aunque sea difícil buscar en él la gran problemática humana, no hay que olvidar que el arte contemporáneo responde a la realidad del hombre que ha vivido en un determinado momento de la Historia y en este

---

<sup>136</sup> Ortega, *Obras Completas* III, pág. 428.

<sup>137</sup> *Ibid*, pág. 427.

sentido es posible hablar de un arte en cuanto expresión humana, ya que es el mismo ser humano quien lo ha creado o construido.

En las páginas que vienen a continuación se expondrá la situación del esteta, del filósofo, del crítico de arte y del artista, ya que todos ellos participan tanto de la obra de arte que se exhibe ante un público determinado como de la interpretación que de ella se hace por las diferentes perspectivas o apreciaciones formuladas por especialistas, artistas y filósofos. Este tema, en cierto modo ya ha sido tratado en la sección presente, pero no con la acuciosidad requerida para poder analizar la situación de todos los que hacen posible que el arte sea puesto en tela de juicio.

## **Capítulo V**

### **El Esteta, el Filósofo y el Crítico de Arte**

Como ha sido planteado en el capítulo anterior, Ortega cuando analiza los contenidos de la obra de arte lo hace desde la mirada del filósofo, de alguien quien no siendo un erudito es capaz de decir algo a partir de la reflexión. Esto, a diferencia de estetas y de críticos de arte, quienes hablan a partir de los conocimientos de la disciplina y de sus tecnicismos.

Pero, tales especialistas así como sus antagonistas, los que son absolutamente ignorantes acerca de los temas artísticos, ¿ realmente saben acerca de arte? \_ Pareciera que Ortega fuese un tanto escéptico frente al tema, ya que el esteta o el crítico, ¿ hasta dónde es capaz de profundizar en lo que la obra de arte es, o lo que ella dice?

Según Ortega, el filósofo, quién <sup>138</sup> *“ha aprendido a moverse entre las cosas que ignora sin causar en ellas mayores alteraciones”*, es el que puede hablar de ellas desde la razón, y desentrañar los grandes problemas, o bien las situaciones humanas que se esconden detrás de la obra.

---

<sup>138</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 25.

El criterio orteguiano para analizar lo que la obra de arte es, ha sido reconocido por algunos, como es el caso de Enrique Lafuente Ferrari, quien le considera un gran aporte para la Historia del Arte; en cambio para ciertos especialistas, Ortega ha sido juzgado con severidad, acusándole de incurrir en graves errores técnicos producto de su desconocimiento acerca de ellos; uno de los desaciertos del filósofo madrileño consiste en elevar determinados juicios al nivel de dogmas o de evidencias.

La crítica realizada contra Ortega por estos últimos carece de sentido, ya que han olvidado que él nunca ha realizado un análisis del arte desde la visión del especialista, sino desde el filósofo que intenta desentrañar la verdad que se encuentra al interior de toda obra de arte.

El filósofo madrileño ha sido honesto en declarar su desconocimiento acerca del arte, reconociendo su interés en abordarlo desde la reflexión. Esto se ve claramente a través de las palabras de Hernán Zomosa, quién afirma que,<sup>139</sup> *“Hace notar el propio Ortega, en la mayoría de sus principales estudios estéticos\_ con expresiones tales como ‘no soy un historiador o crítico de arte’, aunque no soy bastante docto en la materia’, etc.\_, que las ideas que un hombre algo meditabundo puede decir sobre un asunto que profesionalmente no entiende. De ahí su deseo que el lector durante la lectura de sus escritos mantenga siempre a la vista esta particular condición”*.

Su ignorancia ante los temas del arte, no impide a Ortega decir algo acerca de él, asimismo ese “honrado intento” queda a juicio de los que verdaderamente saben acerca de arte. Esto es, los artistas; los pintores, en caso de la pintura; los músicos, en caso de la música, son los únicos que pueden juzgar si él verdaderamente ha acertado o no. De aquí que Ortega se considere como alguien que anda de paso entre un tema y otro, entre una obra y otra.

Este transitar por el arte reside en el hecho que el filósofo madrileño no se considera que él pertenezca o se encuentre asentado en el mundo estético, sino que él anda con rapidez o lentitud más allá de aquel. Zomosa señala que Ortega, en su ensayo *Velásquez*, define el propósito de un transeúnte<sup>140</sup>, cuando sostiene que, *“El transeúnte lo es casi siempre porque va a lo suyo, enfocado hacia sus propios temas, con un aparato de*

---

<sup>139</sup> Ibid, pág. 24.

<sup>140</sup> Zomosa en la página 24 de su *Estética de la Razón Vital* cita a Ortega: *Obras Completas VIII*, pág. 454.

*conceptos formado en vistas de ellos, con habitualidades de análisis que su ocupación continuada ha decantado en él. Mas conforme sigue su ruta mira de soslayo a uno y otro lado y ve lo que ve en la perspectiva y con los reflejos de sus consolidadas preocupaciones, desde sus puntos de vista, distintos de los que iluminan al profesional.”*

Lo último que aquí es mencionado resulta ser revelador, pues Ortega cuando habla acerca de arte lo hace con legitimidad al tratar de examinarlo desde la postura o perspectiva del filósofo. Y desde la filosofía, desde el prisma del estudiosos que pretende dar cuenta de las grandes problemáticas de la vida y de sus contrastes, como también de la cultura humana. De este modo, el filósofo madrileño distingue entre su propia visión de filósofo frente al arte, de la visión de los especialistas o críticos de arte.

Él no realiza crítica de arte erudita, sino que ve en el objeto estético un campo más de conocimiento, que posibilita iluminar o traer a presencia, ideas sobre el yo, la circunstancia y la razón.

Conforme a lo que Zomosa declara en su *Estética de la Razón Vital*, Ortega ve en los objetos de arte, motivos que le posibilitan penetrar en la conciencia humana para establecer una mejor relación con el entorno, e ilustrar o verificar aspectos fundamentales de la reflexión filosófica. Así también esto le facilita, sobretodo en los inicios de su trayectoria intelectual, el camino que lleva a sus lectores a entender y a aprender los grandes problemas de España y de la cultura universal. Por tal motivo el filósofo madrileño siempre extrae de sus análisis una propuesta operatoria, o bien procura esclarecer una manifestación cualquiera de las artes mediante un comentario o estudio de la vida del hombre o del conjunto de creencias vigentes en su época. De hecho, cualquiera que sea la obra, o manifestación artística, ésta le sirve para desentrañar lo que está acaeciendo en un determinado momento de la Historia.

Para Zomosa la condición de “transeúnte” de Ortega frente al arte,<sup>141</sup> *“fruto de una atención oblicua, explica el sello característico que asumen sus teorizaciones, y quizás el hecho que no escribiera un tratado estético a la manera de Hermann Cohen, su viejo maestro.”*

Las teorizaciones orteguianas \_ de acuerdo a Zomosa, \_ no han sido fruto del azar o de la casualidad, sino de las exigencias de un pensamiento atendido a las circunstancias. Y las

---

<sup>141</sup> Zomosa, *Estética de la Razón Vital*, pág. 24.

conclusiones que se deducen de tales análisis de ningún modo han pretendido emular la de los profesionales de la historia o de la crítica de arte. Sino, por el contrario, se intenta proporcionar a tales profesionales, una visión, que siendo lejana o distante de los que se encuentran asentados en el ámbito estético puede ser aprovechada o no por ellos.

Esta cooperación de Ortega a las disciplinas de la estética y de la Historia del Arte, tienen sus bases en su “docta ignorantia”, que él desarrolla en su ensayo *Goya*. En él señala que es también muy fecundo que personas que no entienden sobre determinadas materias puedan escribir acerca de ellas, esto es personas que no son del gremio de quienes las practican, es decir, “quienes se enfrentan con ellas in puris naturalibus.”

Estas personas que sin tener conocimientos especializados sobre un determinado tema, pueden ayudar a los especialistas a ver aquello que ellos ignoran.

Esto, como el mismo Ortega explica, no pretende de ningún modo desalojar a los “conocedores”, sino <sup>142</sup> “*en establecer en torno a ellos una orla de múltiple colaboración que no les vendría nada mal. Claro que esto de saber, de verdad, que, de verdad, es música con muchos bemoles. Tal vez constituye el más difícil y delicado saber.*”

La “música” a la cual el filósofo se refiere consiste en la crítica que él hace a los hombres que saben de Historia de Arte. Según él, cuando lee sus escritos admira aquellos conocimientos tan técnicos que él, desde luego, por no formar parte de ese gremio, los ignora. Pero, pese a ese conocimiento, los historiadores de arte no poseen esa anhelada profundidad que les permitiría hablar con mayor propiedad sobre determinados temas.

Ortega al respecto dice:

<sup>143</sup> “*Ahora que, y en que a fondo se sumergen, respecto a una porción de cuestiones, sin aclararse las cuales, ni que decir tiene, no se puede saber de Historia del Arte. Por lo pronto, no tienen ni la más remota idea de lo que es Historia y sólo una espeluznantemente vaga, sonambúlica y funnambúlica de lo que es arte, de lo que es “ser pintor”, de los componentes sociales o colectivos que integran la obra artística personal, etc., etc. De donde que ‘el hombre que sabe de historia de arte’ es una figura bastante utópica y a la que convendría apretar un poco las clavijas.*”

---

<sup>142</sup> Ortega, *Obras Completas* VII, pág. 508.

<sup>143</sup> *Ibid*, pág. 508.

Conforme a lo que el filósofo madrileño menciona, si es historiador del arte ignora todo lo referente a la esencia misma de lo que es el arte, y de los demás asuntos relativos a él; en cambio, puede ocurrir que la persona que desconoce la Historia del Arte, sea capaz de saber otros temas que sin llegar a dominar lo propio de dicha disciplina, tenga algo que decir acerca de ella.

De lo cual se sigue que ni el especialista ni el ignorante, cada uno de ellos tomado por separado, pueda presumir que sepa algo sobre Historia del Arte.

<sup>144</sup> “*Antes bien, deben comenzar por mostrarse unos a otros sus recíprocos muñones, las fallas de su conocimientos que les consignan a una inevitable y fértil colaboración.*”

Así, el filósofo; (cuyo patrón ha sido Sócrates, quién ha sido un especialista en la ignorancia) es quién, <sup>145</sup> “*ha aprendido a moverse entre las cosas que ignora sin causar en ellas mayores erosiones.*” Pues, sus meditaciones le han posibilitado descubrir lo que hay de ignorancia al interior de cada ciencia, darse cuenta que el ser humano vive constitucionalmente y no per accidens de un efectivo e irremediable ignorar, y que de las muchas cosas que se entienden hay mayores en proporción que no se las entiende, y que la inteligencia que posee toda persona que se repute de inteligente no es el conocimiento positivo que posea, sino el negativo, aquello que él mismo está consciente que lo ignora absolutamente. De aquí, entonces el término que el filósofo madrileño ha escogido para fundamentar las razones por las cuales él va a hablar de arte sin ser un erudito, la “docta ignorantia” que procede del cardenal Cusano.

Ortega, así, cuando habla de arte lo hace como filósofo, y no como un especialista, un historiador o un crítico. Esto último Enrique Lafuente Ferrari reconoce en el filósofo madrileño, señalando su aporte al ámbito de la Historia del Arte, asunto que como se ha mencionado a los inicios del presente capítulo, ha sido cuestionado por los mismos especialistas, ya que ellos ven en Ortega no un colaborador, sino una persona que ha producido serias confusiones <sup>146</sup> con su ignorancia sobre los tecnicismos propios de la disciplina.

Ahora bien, si para Ortega el filósofo, en cuanto buscador de la verdad, que parte desde el reconocimiento inteligente de su propia ignorancia al modo de Sócrates y que él lo

---

<sup>144</sup> Ibid, pág. 508.

<sup>145</sup> Ibid, pág. 508.

<sup>146</sup> Véase las páginas 86 y 87 del presente capítulo.

señala bajo el término de “docta ignorancia” extraído del cardenal Cusano; es capaz de hablar de arte sin tener mayores conocimientos técnicos; y el historiador, como el especialista que se mueve entre los grandes temas estéticos, sin tener mayor conocimiento acerca de lo que el arte realmente es; ¿qué es lo que el filósofo madrileño piensa sobre el crítico de arte, que es la persona que dice algo sobre la obra con mayor propiedad que los dos anteriores?

Responder esta pregunta supone evocar en las presentes páginas la visión que Ortega mismo ha desplegado en su trayectoria como filósofo.

Según Zomosa se advierte en el planteamiento, que el filósofo madrileño hace sobre el crítico, varias etapas.

La primera de ellas aparece en *Glosas*, en la cual elabora <sup>147</sup> “*una crítica personal, apasionada, romántica, con eco de lecturas de Nietzsche*”.

En dicha obra Ortega define los términos <sup>148</sup> “imparcialidad” y “crítica”. Por “imparcialidad”, él entiende: “serenidad, frialdad ante las cosas y ante los hechos.” Por “crítica”, “*clavar en el frente de las cosas y de los hechos un punzón blanco o un punzón negro; arrastrarlos al lado de lo malo o al lado de lo bueno. Siempre clavar, siempre arrastrar.*”

El análisis de estos conceptos conlleva considerar que a juicio de Zomosa exponiendo el planteamiento orteguiano, tanto los hechos como las cosas encubren la existencia del autor o creador de los hechos y de las cosas, los cuales emanan de una vida. De lo que se sigue que cada persona es la suma de elementos comunes y de elementos diferenciales, siendo los últimos los que hacen que un individuo sea tal. En la crítica, desde la perspectiva de un Taine o de un Sarcey, para que la persona sea “imparcial” debe alejarse de los mencionados elementos diferenciales. Como esto es imposible no existe la imparcialidad crítica, llegando a ser una utopía. Toda crítica surge del hombre, y el hombre está en la vida, el cual no se deja penetrar y arrastrar sin luchar. Por tal motivo la crítica es lucha distinguiendo entre aquellas cosas que viven y están en pugna.

Ahora bien, el término “imparcialidad” significa “impersonalidad”, que no es otra cosa que salirse de uno mismo o sustraerse de la ley de gravedad sentimental. Por tal

---

<sup>147</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 26

<sup>148</sup> Ortega, “*Obras Completas*” I, pág. 13.

motivo en *Glosas*, Ortega Señala que es necesario ser personal en la crítica si se deben crear afirmaciones o negaciones poderosas; esto es, personal, fuerte y buen ajustador. Sólo así las palabras poseen credibilidad, sólo <sup>149</sup> *“así se hacen rebotar en el tiempo y en el espacio los grandes amores y los grandes odios.”*

Zomosa interpreta esta visión de Ortega acerca de la crítica, como una crítica que tiene por requisito la sinceridad, pues para que sea eficaz necesita ser sincera, y <sup>150</sup> *“porque, como dice Ortega citando a Carlyle, el hombre a quién siguen otros hombres tiene como primera condición de su ser la de ser siempre sincero.”*

Pero los mismos términos de “personal”, “apasionada” y “sincera”, dice Zomosa, pueden llevar a pensar en afirmaciones totalmente arbitrarias, subjetivas y dominadas por el humor cambiante, las antipatías o simpatías del crítico; es que Ortega previendo las consecuencias de una concepción acerca de la crítica con tales conceptos que pueden conducir a ser mal interpretados o mal empleados, es que escribe en su obra *Moralejas*, que todo crítico debe poseer un criterio director de sus juicios.

Lo que resulta interesante de un libro \_ es decir de crítica literaria\_ es lo que este puede transmitir y hacerse sangre y carnes de quién lo lee. De esta idea se desecha lo que ha quedado adherido al libro, y de lo que se obtiene de él conforme a lo que el lector ya posee, es posible conformar una visión de mundo. A partir de esta visión se asienta la idea rectora de los juicios. Así, dice Ortega, que es importante que cada cual exponga su visión de mundo, procurando expresar en cada instante mediante palabras los pensamientos que suscita tal hecho presenciado o tal libro leído.

<sup>151</sup> *“Sólo si se logra imponer esta visión del mundo, se impondrá nuestro arte y nuestra crítica, que habrá de ser una ‘crítica bárbara’. Porque tendrá que prescindir de todo preciosismo y demandar ‘al artista el secreto de las energías humanas que guarda el arte dentro de sus místicos arcaces’.”*

Zomosa sostiene que Ortega a medida que pasa el tiempo corrige la concepción crítica de juventud, y en 1908 su cambio es evidente.

Del crítico pasa al defensor de la ciencia y considera que el influjo de Taine en los estudios artísticos resultan beneficiosos, pese a que éste posea una idea de la historia del

---

<sup>149</sup> Ibid, pág. 16.

<sup>150</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 26.

<sup>151</sup> Ortega, *Obras Completas I*, pág. 48.

arte y una noción de lo bello del todo falsas, Ortega reconoce en Taine “un interés serio y objetivo”.

Por tal motivo Zomosa señala que el filósofo madrileño advierte que la crítica artística en cuanto interpretación histórica de las obras bellas, exige un estudio y una síntesis de las épocas pasadas vividas por el ser humano, amplía el criterio y el gusto, incrementa el horizonte del juicio, y finalmente posibilita considerar a la obra de arte como una realidad netamente humana.

Conforme a esto, Ortega en su obra *Renán*, da un paso más llegando, según Zomosa, a afirmar que él ya no ve el alcance, la utilidad ni la significación de la crítica que sólo se reduce a distinguir entre lo bueno y lo malo, puesto que la auténtica crítica radica en la capacidad de potenciar la obra de arte o el autor estudiado, transformándolos en un tipo de forma especial de humanidad, para lograr adquirir de ellos un máximo de reverberaciones culturales.

Luego, en *Las Meditaciones del Quijote*, Ortega aclara que la crítica personal y potenciadora debe estar imbuida de amor hacia lo criticado, desarrollando una nueva idea. Por lo tanto, el pensador madrileño con todo esto demuestra que él carece de interés en tasar las obras de arte en buenas o malas. Pues, tal como él asevera:

<sup>152</sup> “*La crítica no es biografía ni se justifica como labor independiente, si no se propone completar la obra. Esto quiere decir, por lo pronto, que el crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales o ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra que sea posible. Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que corregir el autor, o dotar el lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando la lectura.*”

Ortega considera que la crítica ha de ser enriquecida y para ello debe ser integrada dentro del universo, a través de la determinación de aquello que no se encuentra en ella, pero que sin embargo le entrega una atmósfera favorable, esto equivale a la acción que el filósofo realiza ante cualquier objeto que le cautiva.

---

<sup>152</sup> Ibid, pág. 325.

Zomosa advierte que Ortega, dos años después de haber publicado *Meditaciones del Quijote*, manifiesta su desacuerdo con los preceptos normativos a priori y mantiene la tesis de la llamada “intención estética”.

El propósito de esta nueva concepción acerca de la crítica radica en enseñar a comprender las obras de arte procurando concentrar la mirada en la intención que el artista ha puesto en su obra. Una vez que se ha logrado descubrir la intencionalidad del artista, se la puede aplaudir o no. Pero, lo que no se puede hacer es censurar al creador de una obra de arte porque carece de las mismas intenciones estéticas que tiene el crítico. Pues, antes de juzgar al artista es necesario comprenderlo.

En el ensayo, *Ideas sobre Pío Baroja*, el filósofo madrileño desarrolla con claridad la idea antes mencionada, diciendo:

<sup>153</sup> “Hay una afinidad previa y latente entre lo más íntimo de un artista y cierta porción del universo. Esta elección, que suele ser deliberada, procede\_ claro está \_de que el poeta cree ver en ese objeto el mejor instrumento de expresión para el tema estético que dentro lleva, la faceta del mundo que mejor refleja sus íntimas emanaciones. Por esto, la crítica literaria \_ cuya misión primaria y esencial no es evaluar los méritos de una obra, sino definir su carácter \_ tiene, a mi juicio, que empezar por aislar ese objeto genérico, que viene a ser el elemento donde toda la producción alienta.”

Esto último quiere decir que el crítico ha de ser capaz de detectar el objetivo del artista y enseñar a entenderlo.

En el caso del arte nuevo, Ortega es partidario de aprender a entenderlo desde la idea nueva que se ha gestado, y no mirarlo desde el arte de ayer, de aquí que sea necesario enseñar a la inteligencia de cada cual a gozar cuando un extraño llama a la puerta, o un desconocido, emoción o idea con la cual no se contaba.

Cuando se lee un libro, por ejemplo, se hace para aumentar el corazón, y no para tener el gusto de ver cómo las reglas gramaticales se dan o no en éste. Por tal motivo señala Ortega que él exige a todo hombre y a todo libro que sea algo nuevo para él y muy otro que él.

Así, al tratarse de Pío Baroja él hablará de la sobra de su espíritu, de su individual postura ante ese temblor ubicuo al que se le llama vida. De este modo la finalidad de la

---

<sup>153</sup> Ortega, *Obras Completas II*, pág. 70.

crítica literaria no es otra que la de enseñar a leer los libros, adaptando los ojos del lector a la intención del autor.

Zomosa al respecto comenta la advertencia que hace el filósofo madrileño señalando que él:

<sup>154</sup> “...pone de manifiesto el absurdo en que suele caer la crítica literaria y artística cuando inscribe las obras nuevas dentro del círculo de las viejas. La razón es clara y contundente; es esencial a un valor estético su irreductibilidad frente a todo valor estético.” Lo cual significa, tal como ha sido mencionado en líneas más arriba que el asunto más fastidioso y superfluo del mundo sería la existencia de un segundo Cervantes. Ortega frente a esto considera que Leibniz está en lo cierto cuando define el síntoma decisivo del espíritu, el cual no consiste en la percepción que se tiene por delante, sino en la percepturitis, esto es, una tendencia para obtener nuevas percepciones, es decir, una sensibilidad para lo que aún no está ante nosotros, para lo ausente, desconocido, futuro u oculto. De aquí, que obedeciendo a la tendencia de nuevas percepciones que el hombre deba exigir a toda obra de arte que sea algo novedoso para él, porque cada obra de arte tiene su ideal de perfección, constituyéndose en una intención realizada y de aquí también que el artista se encuentra en su derecho al esperar que las personas busquen en su obra lo que ha puesto y concretado en ella.

En relación al Arte Contemporáneo, Ortega declara que el crítico debe estar compenetrado con las nuevas formas artísticas, entender los diferentes estilos que están surgiendo. Tal concepción acerca de la actividad del crítico en el Arte Contemporáneo es considerada por Zomosa como otra perspectiva que el filósofo madrileño desarrolla en su recorrido por los diferentes textos que van dando cuenta de su concepción crítica. Así, en el año 1925 publica un homenaje al crítico de arte Juan de la Encina, en el cual se refiere a las dificultades que se encuentra padeciendo la crítica de ese tiempo. Según Zomosa, en dicho escrito Ortega señala que el crítico debe operar a la intemperie, ya que al juzgar una obra tiene que conquistar autoridad para la ley general que aplica.

Las razones de semejante proceder radica en que el arte actual, desde el fin del impresionismo en la pintura y del simbolismo en la poesía, no tiene códigos sancionados como sucede en otros ámbitos de la vida, lo cual manifiesta el carácter problemático de

---

<sup>154</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 28.

todo arte, presente o futuro. Con respecto al arte pasado, la gente aún no ha logrado madurar en relación al arte nuevo, exigiendo a los jóvenes artistas ser como los del pasado.

Esta propuesta pasa por alto “*la única nota clara en el arte actual*”, que consiste en aquella voluntad de no ser pasado, en romper con lo antiguo. Además, dice el filósofo madrileño, es digna de admiración la amplitud que ha logrado la visión de la nueva forma artística, ya que en ella ha incorporado todas las formas del arte, de todos los tiempos y de todas las razas.

Ortega, dice Zomosa, explica esto último a partir de la relación e interacción entre la sensibilidad artística y la perspectiva histórica, la cual se va haciendo cada vez más aguda hasta el grado que hace sentir el pasado como algo diferente del presente. Por tal motivo es que resulta frívolo y poco inteligente censurar a los nuevos artistas por su segregación y distanciamiento de la tradición, y por su anhelo de ser originales, ya que al pretenderlo sólo son coherentes con el imperativo de la época.

Según Zomosa, el filósofo madrileño, una vez desarrolladas estas ideas en su *Homenaje a Juan de la Encina*, se detiene para analizar los juicios negativos que se suelen aplicar contra la nueva producción artística, la cual aparece no sólo como mala, sino como demente o criminal.

Tales juicios negativos para Ortega carecen de base o de evidencia, puesto que la gente no entiende de esta producción y por ello se disgusta. Lo que ocurre es que las personas creen que la obra de arte debe tener por atributo el ser fácil de comprender. Esto es un grave error, la realidad es diferente: el arte siempre ha sido difícil y ha exigido sacrificio y humildad en quienes realmente han procurado acogerlo. De este modo, la única salida que tiene el Arte Contemporáneo es simplemente la tarea de intentar comprenderlo y para ello se encuentra la crítica, la cual ha de tratar de lograrlo; otro asunto diferente es juzgar si los nuevos gestos de arte son acertados o no.

Ahora bien, el filósofo madrileño repara en que toda obra de arte no es captada en su totalidad, pues ésta es realizada a partir de ciertos propósitos, preferencias y convenciones que quedan fuera de ella. Las razones se deben a que si bien el número de valores estéticos es infinito en toda obra; cada obra sólo puede realizar algunos, nunca todos, por tal motivo que cada época, cada grupo de artistas o cada artista en particular deba elegir entre esa innumerable cantidad de elementos un repertorio reducido de ellos para aplicarlos en la

obra. Cuando se trata de interpretar dicha obra es posible apelar a los elementos seleccionados por el artista, ya sea el dinamismo o quietud en un cuadro, lo cual al ser captado hará posible su comprensión.

Zomosa al respecto comenta que con esto último es posible apreciar que,<sup>155</sup> “*se desarrolla aquí con más justeza el concepto de intención estética aparecido nueve años antes.*” De esta clarificación acerca del concepto de “intención estética” se sigue la definición de “estilo”. El estilo es considerado como un sistema de preferencias ocultas, que para llegar a él es necesario desentrañarlo. Sólo así es posible lograr su comprensión. Por lo tanto, cada estilo posee su propio secreto, y que cuando se está en él no lo pareciera, ya que toda alteración en el arte al inicio es un secreto manejado por unos pocos, pero que con el tiempo este secreto se va propagando. La crítica, en este proceso de dar a conocer el secreto oculto del estilo, cumple una misión fundamental.

Ortega, en su escrito plantea la ignorancia que el propio artista tiene acerca de la comprensión de su obra. Pero que pese a ello cree que la entiende mejor que nadie. Lo que ocurre es que toda creación artística es una labor inconsciente, de modo que el artista entiende muy poco de arte en general y del suyo en particular. Lo que sí el artista sabe es sobre técnica, pero el arte no es técnica. Por ello es que dar cuenta acerca de un estilo exige realizar un enorme esfuerzo de análisis, y de una rigurosa técnica conceptual, que nada tienen que ver con la técnica que se aplica en la elaboración de cada arte. De lo cual se deduce que para el filósofo madrileño,<sup>156</sup> “*el artista suele desconocerse a sí mismo que casi nunca penetra en la ‘bodega mágica donde fermenta su inspiración’, y que ignora a menudo sus propios supuestos. Por consiguiente, habría una razón más para atender responsablemente a los nuevos artistas; y, para mayor abundamiento, si se logra dicha atención, podrá percibirse o descubrirse también una nueva manera de sentir la vida que traen las generaciones recién llegadas, porque a un nuevo estilo artístico corresponde un distinto resorte vital.*”

Para Ortega es imprescindible tratar de entender las nuevas generaciones de artistas, ya que si su arte refleja cierto grado de problematismo significa que la época que se está viviendo es también problemática.

---

<sup>155</sup> Ibid, pág. 29.

<sup>156</sup> Ibid, pág. 29.

Lo destacable de las ideas que Ortega tiene acerca del artista, que nada sabe de su arte, salvo lo que de técnica se trata; y del crítico, cuya misión no sólo consiste en interpretar, analizar y entender la obra, sino que también su papel radica en divulgar el estilo oculto que se encuentra en ella; es la importancia que los nuevos estilos artísticos poseen para reflejar el pensamiento, sentimiento y percepción que predomina en una época. En otras palabras, Ortega ve en el arte el fiel destello de la mentalidad que impera en un determinado tiempo histórico.

Con esto es posible retroceder a las secciones anteriores <sup>157</sup> donde se expuso el papel que Ortega ve en quien elabora una reflexión acerca del desenvolvimiento de la humanidad en la Historia, y que él concibe como la función que cumple el filósofo que reflexiona sobre el yo, las circunstancias y la vida.

Sin embargo, tratándose del Arte Contemporáneo como una nueva manifestación de estilos, admite la necesidad de adaptarse a este nuevo modo, y rechaza aquella ignorante visión que obliga a las nuevas generaciones de artistas a regirse por los viejos cánones. Esto demuestra que el filósofo madrileño se encuentra muy lejos de ejercer una reflexión crítica al modo como un especialista lo haría, o un historiador, sino como una analista, es decir, alguien que busca entender el arte desde la interioridad de éste, de ese fondo oculto que es necesario sacarlo a la luz para entenderlo, y descubrir en él todo lo que allí hay.

En resumen, la doctrina orteguiana delimita las funciones del historiador, o del especialista en estética, del filósofo y del crítico de arte al sostener un análisis que va dando cuenta de las falencias y de las fortalezas de cada uno de éstos. Así, el historiador, o el esteta son quienes poseen el conocimiento técnico de la disciplina que les permite conceptualizar o categorizar el arte; pero carece de esa visión profunda que les posibilitaría rescatar de la obra de arte aquellos contenidos que van más allá del uso del color, en el caso de la pintura, o de las reglas sobre ritmo, en el caso del verso.

Tal falta del historiador es la fortaleza de los dominios del filósofo, quien careciendo de aquellos conocimientos técnicos del historiador o del esteta, es capaz de penetrar en la esencia de la obra de arte. En efecto, el filósofo siendo ignorante de los conocimientos de la

---

<sup>157</sup> Véase las páginas del capítulo III “La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano”, páginas 42, 51, 58 y 61; y el capítulo II “La Filosofía Raciocionalista de José Ortega y Gasset”, páginas 34, 35 y 36.

especialidad de cada ciencia, puede moverse con tal precisión capaz de desentrañar aquello que se encuentra en lo profundo de la obra y que nadie ve.

El crítico de arte, por su parte, es quién posee la misión más delicada de todas dentro de la concepción orteguiana, ya que ha de procurar entender lo que el artista ha creado, para darlo a conocer al resto que nada sabe y nada entiende.

La visión que Ortega tiene acerca de la crítica de arte atraviesa varios períodos. En el primero de ellos, la crítica se mueve entre las cosas que viven, es lucha y al crítico se le exige ser personal, fuerte y buen ajustador. En otras palabras, la crítica ha de ser sincera. Este criterio aparece en *Glosas*.

En un segundo período, que se caracteriza porque Ortega clarifica lo señalado en *Glosas*, sostiene que el deber del crítico consiste en poseer un criterio rector de sus juicios. Criterio que se elabora a partir de lo que la obra transmite y llega a hacerse “sangre y carnes” para quien la está digiriendo. Por tal motivo es importante que cada persona sea capaz de expresar su propio mundo.

En su tercer período, el filósofo madrileño pasa de crítico a ser un defensor de la ciencia, y juzga a Taine como alguien que pese a haber incurrido en varios errores acerca de la noción de lo bello, sobresale por su interés serio y objetivo. Esto significa que el crítico ha de haber incursionado con un estudio serio en el arte de las épocas pasadas, ya que esto posibilita ver la obra de arte como una realidad humana.

El quinto período deriva del anterior y el nuevo criterio se manifiesta en *Meditaciones del Quijote*. En él Ortega señala que la crítica debe estar imbuída de amor por lo criticado, desarrollando una nueva idea, muy por encima de juzgar si la obra es buena o mala. Asimismo, ésta debe ser enriquecida justamente con aquello que la crítica no posee y que le entrega una atmósfera favorable.

La sexta fase orteguiana se desarrolla dos años después de la publicación de *Meditaciones del Quijote*, en la cual se gesta la tesis de la “intención estética”. Esta consiste en otorgarle al crítico la misión de entender la intención que el artista ha puesto en su obra, sin la cual el crítico no puede juzgarla. El criterio de la “intención estética” es muy importante, sobretodo cuando se trata del Arte Contemporáneo, puesto que el crítico tiene por obligación saber entenderlo desde la nueva época en la cual tal arte ha nacido. Esto también significa la necesidad de comprender que toda obra de arte ha de ser única,

“siempre nueva”, ya que una segunda o tercera sería la cosa más superflua y fastidiosa del mundo. Lo cual atentaría contra la misma exigencia de lo que Leibniz denominaría “perceptuaritio”, esto es, que la naturaleza humana requiere nutrirse de nuevas percepciones constantemente.

En una séptima etapa, Ortega analiza la situación de la crítica para entender el Arte Contemporáneo, y en el *Homenaje a Juan de la Encina*, sostiene que el crítico debe trabajar a la intemperie, porque para juzgar una obra debe conquistar autoridad para la ley general que aplica. Esto es así, debido a que el Arte Contemporáneo carece de códigos sancionados y también se debe a la amplitud que ha logrado para incorporar en sí el arte de todos los tiempos, culturas y formas estéticas. Para que el crítico logre captar la intención del artista debe apelar a aquellos elementos escogidos por el artista, los cuales al ser muy numerosos, nunca son aplicados todos ni por el propio artista en particular, ni por el grupo de artistas, ni por la época.

Ortega, en esta última fase, perfecciona su idea de la “intención estética”, que habría dado origen en la etapa anterior y desarrolla la definición de estilo diciendo que éste es el sistema de preferencias ocultas seleccionadas por el artista y que el crítico debe saber identificar y comprender para darlas a conocer al público. La misión del crítico, desde la perspectiva orteguiana resulta ser tan fundamental, ya que es el único capaz de comprender la obra de arte, es decir, la intención oculta de ésta, y por ello su misión se encuentra en una posición privilegiada en relación al propio artista que ha creado la obra; ya que para el filósofo madrileño, el artista nunca ha sido capaz de conocer su propia intención oculta, pues la maneja dentro de un estado inconsciente.

## Capítulo VI

### El Artista

La visión que Ortega tiene acerca del artista es bastante peculiar. Por un lado le considera, como se ha señalado al final de la sección anterior, un sujeto que se encuentra absolutamente ignorante acerca de la intención que le ha impulsado a crear su obra. De aquí, la necesidad del crítico de saber captar dicha intención para luego divulgarla a la comunidad. Sin embargo, pese a ello el artista se encuentra convencidísimo que él conoce su obra mejor que nadie.

Ortega señala que esto no es cierto, el artista sabe muy poco sobre arte en general y sobre el suyo en particular. Lo que sí entiende es de técnica, pero la técnica del arte no es arte.

La razón de la ignorancia del artista acerca de arte se encuentra en el hecho que toda creación es una labor inconsciente y misteriosa. El artista crea algo, en el proceso mismo hay todo un misterio que él mismo artista desconoce. Él no se conoce a sí mismo, y por ende no entra en aquella <sup>158</sup> *“bodega mágica donde fermenta su inspiración”*, llegando a desconocer sus propios supuestos.

Ortega, sostiene que por tales motivos es necesario atender responsablemente a los nuevos artistas, a través de ellos es posible percibir o descubrir esa nueva manera de sentir la vida que traen las nuevas generaciones, pues a un nuevo estilo artístico corresponde un nuevo resorte vital.

Por otro lado, Ortega sostiene que el artista al crear una obra no copia la realidad, sino que copia una idea. Esto el filósofo madrileño lo dice, a propósito de su análisis acerca del realismo en el arte <sup>159</sup>.

Por cierto, Ortega recordando las palabras que Cezanne llevaba siempre en su boca, que crear es realizar, sostiene que la función del artista es transformar en cosa lo que por sí mismo no lo es. Al tratarse del realismo, poco importa si el artista copia una cosa tal como la perciben los sentidos, ya que una obra al ser contemplada adquiere significados distintos

---

<sup>158</sup> Zomosa, *Estética de la Razón Vital*, pág. 29.

<sup>159</sup> *Ibid*, págs. 75 y siguiente.

y para producirla se requiere de todas las demás. De aquí que la labor artística no pueda ser copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas. Como la totalidad de las cosas sólo existen como una idea en la conciencia, el artista sólo copia una idea. Por lo tanto al “realismo” se le debiera llamar “idealismo”, siempre y cuando a esta última palabra se la interpretara correctamente, despojándosela de su significado utópico o romántico. Ortega, de este modo, finalmente llega a deducir que la realidad es la realidad de la obra, como es el caso de un cuadro en la pintura y no de la cosa copiada. Sin embargo, este copiar una idea no significa atenerse a las formas antiguas, tal como el filósofo madrileño señala en <sup>160</sup> *Una Primera Vista sobre Baroja*, el escritor o el artista que se atiene a las formas de poesía inventadas por otros artistas es un imitador, no un poeta. Por lo que se deduce que el auténtico artista ha de ser un innovador, alguien capaz de crear cosas nuevas, de otro modo es imposible hablar de creador.

Ortega afirma, <sup>161</sup> *“El que no se atreva a innovar, que no atreva a escribir.”*

Tan fuertes son sus palabras que más que una característica que se le adjudica al artista, parecieran expresar un imperativo o un mandamiento, lo cual podría entenderse como una norma que exige al artista el deber de innovar.

En <sup>162</sup> *Ideas sobre Pío Baroja*, Ortega nuevamente despliega su exigencia para con el artista, pero esta vez la orden es más clara, es decir, se puede interpretar con mayor nitidez que la anterior:

*“El primer mandamiento del artista, del pensador, es mirar, mirar bien el mundo en torno.”*

Esto el filósofo madrileño lo dice en relación a su crítica sobre Baroja, ya que ve en él a una persona que está a punto de convertirse en una especie de juez loco y ciego, por no saber alimentar su sinceridad con la pura contemplación.

La falencia que Ortega capta de Baroja se debe al exceso de psicología que el escritor aplica para describir a sus personajes, haciendo que las situaciones vividas por estos vinieran desde afuera.

---

<sup>160</sup> Ortega, *Obras Completas* II, pág. 188.

<sup>161</sup> *Ibid*, pág. 188.

<sup>162</sup> *Ibid*, pág. 98.

Para el filósofo madrileño es importante que el artista sea capaz de construir una obra con cierto grado de naturalidad, de tal modo que en la literatura, los personajes se presenten por ellos mismos, y no a través de los propios juicios que el autor hace acerca de ellos.

De este modo, Ortega considera al artista como alguien, quién crea una obra, haciendo de algo que antes era nada llegue a ser cosa; asimismo el artista, quién en su creación ha de ser capaz tanto de innovar como de captar muy bien el mundo que le rodea, desconoce su propio proceso que lo lleva a crear. Tal desconocimiento no se refiere a la técnica que aplica, ya que acerca de esto él es muy entendido, sino que su propio proceso interior, lo cual exige que para entender la obra de arte participen también los que mejor se manejan sobre tales asuntos, es decir, los críticos de arte.

En su visión, Ortega coloca al filósofo, al analista sobre arte dentro de un rol destacado, superando al artista, puesto que cuando se trata de examinar la realidad que se muestra en la obra, no es el artista quien puede descubrir lo que en ella se manifiesta, sino el que teoriza acerca de ella. Por lo tanto si al artista se le debe la existencia de una obra de arte, es al filósofo o al crítico, quién en su labor interpretativa es capaz de entender lo que la obra dice, divulgándolo a la sociedad, sacándola de su estado de ignorancia y de error sobre tales materias.

Ahora bien, si el arte no se refiere sólo a un tipo de manifestación como lo sería el caso de la pintura, ya que existen diversas expresiones artísticas, las cuales son analizadas por el filósofo madrileño, ¿qué dice él en relación a aquellas?, ¿de qué modo el artista al darles formas se encuentra involucrado?, ¿de qué manera un poeta cuando hace poesía responde a su inspiración personal y propia?, y, ¿por qué la poesía sólo es producto de los poetas y no de los pintores, por ejemplo?, ¿qué dice Ortega acerca de tales asuntos?

En el capítulo que viene a continuación, se dará respuesta a estas preguntas, partiendo de la base donde el filósofo madrileño desarrolla su análisis acerca del arte y de los artistas, sitúa a cada expresión dentro de un rango de normas que le permite señalar que al escritor se le debe exigir visión del mundo en torno para describir a sus personajes; que al pintor, “copiar” no la realidad tal cual se presenta a sus ojos, sino la realidad de la idea que está en su mente; que al músico, sensibilidad para expresar sus sentimientos más profundos; en fin, a cada manifestación de arte le corresponde por definición su propia especialidad tanto en técnica, como en requisitos o normas.

## Capítulo VII

### El Arte y sus Manifestaciones: Literatura, Plástica, Teatro, Música y Cine

En consideración de las interrogantes planteadas en la sección anterior, es posible afirmar que Ortega elabora una clara visión que permite clasificar las artes en diversas manifestaciones, por tal motivo él, en base a tal clasificación, determina el rol que cada artista, conforme a su especialidad, ha de cumplir dentro de los límites de la forma estética que domina.

Según Morón <sup>163</sup>, la primera clasificación que Ortega realiza se encuentra en *Adán en el Paraíso*. En dicho texto el filósofo madrileño señala que el arte es plástico cuando se busca lo emocional mediante las figuras espaciales, esto es propio de la pintura. En cambio, cuando de lo emocional o afectivo que fluye en el tiempo, se aspira a lo plástico, a las formas naturales, y el arte es espiritual, se está frente a la poesía y a la música. Todo arte es tanto lo uno como lo otro, pero la organización o esfuerzo se encuentra condicionado por el punto de partida de cada forma estética.

Esta concepción orteguiana acerca de la clasificación de las artes, afirma Morón, proviene de la Estética de Cohen, <sup>164</sup> “*quien encuentra un arte plástico y temporal a la vez, que, por lo mismo, sería la síntesis entre los dos: la danza.*”

De acuerdo al comentario que Morón hace sobre la clasificación orteguiana de las artes, se ha encontrado dentro de las *Meditaciones del Quijote*, una parte que no alcanzó a ser editada, esta es una *Meditación de la Danza*, la que posibilita inferir con fundamentos que la idea de Cohen, a través de Ortega, pasó a *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán de 1916.

La arquitectura es otra de las formas artísticas que para Ortega ocupa un puesto de especial importancia dentro de los aspectos técnico y social. Pues, según Morón, <sup>165</sup> “*la*

---

<sup>163</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 379.

<sup>164</sup> *Ibid*, pág. 379.

<sup>165</sup> *Ibid*, pág. 380.

*arquitectura depende más que las otras artes del 'alma colectiva' y, por lo mismo, es más su termómetro. Esta idea la escribe el pensador en 1911 y la repite en 1951, aunque desde distintas preocupaciones (I, 188; IX, 625)."*

Respecto al arte literario, Ortega plantea la existencia de diversos géneros, los cuales los distingue no como formas retóricas, sino como contenidos que al ser diferentes entre sí, posibilita diferenciar cualquier forma en que se expresen.

En cambio en el caso de la pintura, cuando en *Adán en el Paraíso* Ortega se propone buscar el tema ideal de la pintura, ésta, según Morón, se opone como un bloque visual al bloque de las artes espirituales y temporales como lo son la poesía y la música.

En relación a la poesía, que en el texto mencionado se refiere a ella dentro del marco global de la literatura; el criterio utilizado por Ortega para distinguir entre novela, drama, épica y lírica, se basa simplemente en la realidad temática, <sup>166</sup> *"hay ciertos temas que por sí mismos encuentran su expresión en la novela, como otros la encuentran en el teatro."*

Morón advierte que tal criterio no se deduce a priori de ninguna premisa, puesto que las deducciones en este punto resultan del estudio del origen de los géneros mismos.

Una última posición acerca de los géneros, Ortega lo desarrolla a través de su historicismo. Según afirma Morón, en *Meditaciones del Quijote*, aún el filósofo madrileño habla de núcleos de temas que de por sí pueden ser novelescos o cómicos o épicos. Pero, cuando Ortega elabora su teoría acerca de la razón histórica en un sentido diltheyano, los géneros literarios, la poesía, el teatro y la novela se convierten en lugares vacíos, en palabras que se han ido llenando de contenidos diferentes en la medida que la historia con sus procesos transcurra, pues no es lo mismo llamar poesía a lo que los griegos del siglo VII escuchaban de los versos de Homero y a una *Nuit de Musset*. Ambos son el producto de la realidad histórica de su época.

Ahora bien, si Ortega, como se ha mencionado en páginas recientes <sup>167</sup> desarrolla una clasificación de las artes, gracias a la cual él distingue entre cada una de las diferentes manifestaciones artísticas, ¿qué es lo que dice puntualmente sobre cada una de ellas?

---

<sup>166</sup> Ibid, pág. 380

<sup>167</sup> Véase el capítulo VI "El Artista", página 103 y la página 104 del presente capítulo.

La respuesta no demora en llegar, ya que el filósofo madrileño elabora un análisis acerca de las diversas formas artísticas en gran parte de su obra.

### **La Novela**

Así, en *Meditaciones del Quijote*, él elabora todo un análisis sobre la Novela, el cual, según Morón, fue publicado en 1914.

En este texto Ortega sostiene que la novela es el género predilecto de su tiempo; y como en él se expone un análisis acerca del Quijote, procura elaborar una definición sobre dicho género literario. Es necesario advertir que el propósito del filósofo madrileño consiste en analizar la novela desde la perspectiva del “tema ideal”, que para él resulta ser el objeto novelesco por excelencia. Para ello estudia todos los géneros literarios, partiendo de la épica.

Morón, interpretando a Ortega señala que para él: <sup>168</sup> *“La épica tiene como tema el pasado en cuanto absoluto pasado; el único lazo de unión entre ese pasado y el presente, es el tenue que nos hace un poco inteligible lo narrado. El personaje épico es único; no es un arquetipo que puede realizarse en encarnaciones varias; es único, sin posibilidad de reencarnación.”*

Respecto a lo propio de la épica, Ortega contrapone la novela, ya que esta última se caracteriza por ser pura actualidad, lo contrario a la épica cuyo tema es el pasado. Además en la novela, los personajes son típicos y extrapoéticos, los cuales son tomados de la vida cotidiana tanto del autor como del lector. En cambio en la épica sus figuras son inventadas, son naturalezas únicas e incomparables que poseen en sí mismas un alto valor poético.

Ahora bien, en el caso específico de las novelas de caballería, las cuales, según Ortega, corresponderían a ese estadio de la épica degenerada o de derivación de la épica, que surge cuando el pueblo deja de creer en los dioses y semidioses, en los mitos que conducían en el pasado a la poesía épica, quedando como resabios de ello la aventura fantástica. De aquí entonces que la novela de caballería sea un tipo de narrativa, y en cierto modo se contraponga a su vez a la novela misma \_ ¿Por qué esto es así?\_ porque, como sostiene Morón, refiriéndose a Ortega, <sup>169</sup> *“La novela es descripción, arte de presente;*

---

<sup>168</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 381.

<sup>169</sup> *Ibid*, pág. 381.

*surge como género literario cuando la cultura se ha complicado de tal forma que la pura narración mítica de un pasado colectivo o la pura expresión de sentimientos individuales\_ lírica, confesión \_ no agotan las posibilidades de expresión del hombre. La épica es narración, la lírica es confesión, el teatro es acción; pues bien, la novela es la presentación del amor : lírica\_ en cuanto no es puramente individual, sino 'que está complicado con las demás manifestaciones de la cultura'.*”

Conforme a lo señalado, para Ortega *El Quijote* es la primera manifestación de este nuevo género, en la cual, así como en la *Divina Comedia*, aparecen vacíos todos los mitos de la cultura, a excepción del amor.

Con esto, dice Morón citando a Cohen, se muestra la belleza en sus dos momentos constitutivos; por una parte la sublimidad de la capacidad creadora y transformadora, y por otra, <sup>170</sup> “*el humor de la intimización de los más variados elementos para unificarse en el amor a la naturaleza unitaria del hombre*”.

Para Morón no cabe duda alguna que toda la meditación de Ortega está basada en la *Estética* del pensador de Marburgo.

Otro asunto que Morón comenta trata acerca de una tesis curiosa de Ortega, en la cual los personajes novelescos como Sancho, el cura, Madame Bovary, su marido y Homais no resultan ser interesantes. Nadie quisiera verles en la realidad, \_ afirma Ortega \_ pero en cambio, ellos deleitan en los libros inmortales, donde viven.

En el caso del Quijote, el cual no se nombra en la mencionada lista de personajes, Morón se pregunta, ¿si acaso la figura de Don Quijote sería interesante en sí? \_ tal vez el hecho de no ser nombrado se deba a que Ortega acentúa en la novela ese carácter irreal, que Morón considera que tal concepción es producto de la influencia de Cohen. Pues, como este último dice, <sup>171</sup> “*todos esos personajes tienen entrada en el arte, precisamente en la medida en que se desrealizan y se convierten en tipos ideales que encarnan la caída de los ideales.*”

Morón, para demostrar la correspondencia del texto citado de Cohen con la del texto de Ortega, evoca las palabras del filósofo madrileño que se manifiestan en *Meditaciones* (I, 385), las cuales dicen lo siguiente: <sup>172</sup> “*Justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son*

---

<sup>170</sup> Ibid, pág. 382

<sup>171</sup> Ibid, pág. 382

<sup>172</sup> Ibid, pág. 382.

*espejismos que se producen en la materia. La cultura \_ la vertiente ideal de las cosas\_ pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas. Esto es una ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar.”*

El término “ilusión”, según Morón, que se encuentra en este texto de 1914, es tomado desde un sentido positivo, y que lejos de ser una muestra de racio-vitalismo orteguiano, es más bien la transliteración de las palabras del maestro de Marburgo.

Ahora bien, pese a que Ortega no indica en *Meditaciones del Quijote* preceptos formales sobre la novela, hay un traspaso de interés, o ningún interés que puedan tener los personajes en cuanto a que éstos pudieran ser tomados por sí mismos, desligados de su contexto novelesco, a la acción, o a la interacción. De aquí entonces que para Morón, interpretando a Ortega, el auténtico protagonista de la novela sea la acción, esto es: la caída de los dioses.

Y, conforme a lo que él plantea, como aún Ortega se mueve entre conceptos neokantianos, es lícito mencionar la definición de 1910 que dice: <sup>173</sup> “*la novela es la categoría del diálogo*” (I, 488). Lo cual quiere decir que en este sentido, los personajes son sólo funciones o diálogo, que es en el fondo, la única sustancia que se desarrolla en la novela.

Otro texto, en el cual Ortega desarrolla su tesis acerca de la novela es *Ideas sobre la Novela* publicado en 1925. En dicho texto él continúa defendiendo la existencia de los géneros literarios, como en la época neokantiana.

De acuerdo al criterio de Morón, para el filósofo madrileño, <sup>174</sup> “*los géneros son grandes canteras de temas que surgen y se agotan en la historia; por eso, mientras en 1914, aunque ya con reticencias, consideraba la novela género predilecto de su tiempo, más bien de su inmediato pasado, en 1925 empieza comprobando la decadencia de interés por el género, tesis desmentida ya por Baroja entonces y luego por muchos críticos.*”

Esta decadencia, para Ortega, procede del hecho que el cuerpo de temas se va agotando en la medida que los escritores se van exigiendo más, los cuales a su vez educan

---

<sup>173</sup> Ibid, pág. 382.

<sup>174</sup> Ibid, pág. 383.

al público, y estos en esa misma medida que van siendo educados, van también exigiendo más a los autores.

Según Morón, la obra de arte tal como Ortega sostenía en la etapa anterior, es una presentación ejecutiva de la realidad, lo cual quiere decir que la novela debe narrar cualidades que han de presentarse encarnadas y cristalizarse en la actuación de los personajes <sup>175</sup>; pero que a diferencia de la época anterior, va por el camino de la metafísica.

Esta metafísica de Ortega ha superado la idea del ser como torbellino de relaciones, gracias a la influencia de Scheler; sin embargo, en 1925 él acepta el concepto de sustancia, sin haber llegado aún a la idea de vida como existencia y misión; por lo que la novela, en esta nueva visión acerca de ella, <sup>176</sup> “*tendrá como protagonistas personajes interesantes, todo en ella será medio que contribuya a dibujar y construir creaturas arquetípicas; la novela no será diálogo, interacción, sino emergencia y realización morosa de caracteres monolíticos.*”

Morón señala que en los nuevos tiempos la novela ha evolucionado del psicologismo hacia el behaviorismo, reflejando situaciones, conductas o diálogos. En cambio, para la visión orteguiana hay un orden inverso, que va de acuerdo con su teoría sustancialista del ser, pasando así de una concepción funcional a esta concepción metafísica.

En 1925, Ortega considera a la psicología como la ciencia fundamental al afirmar que: <sup>177</sup> “*la materia de la novela es propiamente psicología imaginaria (III, 116)*”

Según Morón es probable que si Ortega hubiera escrito acerca de la novela en su etapa existencial, tal vez hubiera cambiado de ideas acorde con su nueva tesis sobre la realidad radical, y su nueva idea de la novela tendría en consideración la vida como quehacer, como misión y, <sup>178</sup> “*nuestro pensador hubiera recalado en un nuevo behaviorismo.*”

## **El Teatro**

---

<sup>175</sup> Véase el comentario que hace Morón a pie de página de su *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 383

<sup>176</sup> *Ibid*, pág. 383.

<sup>177</sup> *Ibid*, pág. 383.

<sup>178</sup> *Ibid*, pág. 383.

En cuanto al teatro y a la poesía se refiere, en particular al primero; hay dos tipos de teatro, así como hay dos tipos de novela.

La diferencia se ve claramente al contrastar *Hamlet* con *Peribáñez*. Por cierto, se ha considerado que los primeros espectadores de las obras de Shakespeare no asistían al teatro para ver a Hamlet en cuanto personaje; sino que asistían movidos por la tragedia y las muertes del final.

De esto no hay modo de corroborar que haya sucedido así, pues hoy en día la grandeza del personaje shakespereano llamado Hamlet es otorgada por, <sup>179</sup> “*la maestría con que su creador le va haciendo nacer y crecer ante nuestros ojos como un símbolo de conflictos humanos esenciales.*”

Todo lo que ocurre a Hamlet hace posible que tal símbolo se vaya definiendo y grabando en las mentes del lector o del espectador.

El caso de Peribáñez es diferente. Peribáñez es una obra escrita, la cual se inicia sin que el lector o espectador tenga claro quién es realmente el protagonista: o Peribáñez, o el Comendador o Casilda; sin embargo de pronto es posible advertir que el auténtico protagonista es lo que acontece entre los tres; vale decir, la acción.

La estructura climática de la obra consiste en tres conflictos que se van tornando cada vez más intensos, los cuales tratan acerca de tres encuentros entre el Comendador, Casilda y Peribáñez. En los dos primeros el ingreso de Peribáñez hace que fracasen los planes de seducción del Comendador hacia Casilda; y en el tercero Peribáñez termina asesinando al Comendador.

Mediante la secuencia de la acción de la obra, los personajes van prediciendo la desgracia final, y el monólogo de Peribáñez ante los reyes posibilita redondear mejor la organización de la trama de la obra. Tanto Hamlet como Peribáñez se imponen de distinto modo, ya que ambos obedecen a principios totalmente distintos.

Conforme al principio que Ortega señala y que recién ha sido mencionado, es aplicado por el filósofo madrileño para analizar al teatro francés. En este análisis en vez de *Hamlet*, él habla acerca de la existencia de dos tipos de teatro diferentes: el teatro de protagonistas y el teatro de agonistas. El primero es un tipo de teatro que va dirigido a un público culto; el segundo, en cambio, va dirigido a un público popular. El primero es

---

<sup>179</sup> Ibid, pág. 384.

característico del teatro clásico francés, y el segundo corresponde al teatro español. Este último, según Ortega, tiene por peculiar que los protagonistas no resultan ser lo más interesante, ya que la personalidad tanto de hombres como de mujeres resulta ser borrosa; a estos personajes, pese a ello, se los hace rodar por el mundo, correr las cuatro partidas por un torbellino de aventuras <sup>180</sup>.

Por cierto el teatro español no cultiva la tragedia debido a esa falta de concentración en la elaboración de los protagonistas, a la velocidad con que se cambian las situaciones dentro de la obra, a la inexistencia de una gradación psicológica de los protagonistas, o de una gradación lógica en el desarrollo de la obra misma, todo lo cual posibilita esa seriedad tan propio de la tragedia.

En cuanto a que los autores de este tipo de teatro sean cristianos o no, no es razón para que una obra carezca de esa seriedad tan característica de la tragedia. De hecho hay tragedias que tratan de temas de santos como lo es por ejemplo *La doncella de Orleáns* de Schiller. Para Ortega, lo importante es que esta ausencia de tragedia en el teatro español se debe a que Lope de Vega es el creador de este tipo de teatro y él fue un hombre para quién la vida siempre tuvo escapes, bandazos, conversiones y reversiones; a diferencia del protagonista de la tragedia quien siempre es el héroe o el príncipe constante.

Como señala Morón, Ortega también toma el análisis del teatro desde otra perspectiva, ésta según él es el teatro en cuanto actividad humana. La afirmación de Morón se sustenta en aquella conferencia que el filósofo madrileño dio en el año 1946 de Lisboa y Madrid acerca de la *Idea del teatro*. En dicha conferencia, Ortega sostiene que el teatro existe en el edificio, es la unión vital entre autor y espectador, en la cual cada uno juega su rol. El actor es quién representa un papel que no es él, da vida a un personaje; el espectador, por su parte, es quién contempla lo que se desarrolla en el escenario consciente que lo que ve no es la realidad, sino algo ficticio, una irrealidad. Lo que resalta del teatro es que en éste se descubre un aspecto de la vida; la necesidad de falsificación, la cual surge porque el hombre para hacerse cargo de sus circunstancias, para responsabilizarse de ellas, ya que esto es algo muy serio, requiere desentenderse a veces de su vida, dis-traerse, di-vertirse, jugar. Por lo tanto el teatro es por definición justamente di-versión.

---

<sup>180</sup> Véase *Obras Completas* III, pág. 397.

Esta concepción que Ortega desarrolla en la mencionada conferencia resulta ser, para Morón, un signo que demuestra <sup>181</sup> *“una progresiva despreocupación y, por tanto, carencia de interés por el arte, a medida que los intereses filosóficos le preocupaban más.”*

Los fundamentos sobre esta visión que Morón tiene de este período de Ortega, los entrega él mismo al señalar que en el año 1932, Fernando Vela al preguntarle al filósofo madrileño por la razón de su abandono de los temas artísticos, éste le respondió que tales temas no sólo él los había abandonado, sino el mundo.

Aunque estas sean las palabras de Ortega, resulta curioso llegar a entender que el filósofo madrileño hubiera dejado de interesarse por los temas estéticos, luego de definir al teatro como diversión.

No hay justificación alguna en sostener una cosa así, ya que el mismo Ortega considera que la diversión es distracción, que surge en el hombre por la necesidad de crear juego, por ser esta necesidad una de las principales dimensiones de la cultura. Él dice: <sup>182</sup> *“He aquí por qué la diversión es una de las grandes dimensiones de la cultura. Y no puede sorprendernos que el más grande creador y disciplinador de cultura que jamás ha existido, Platón ateniense, hacia el fin de sus días se entretenga haciendo juegos de palabras con el vocablo griego que significa cultura y el que significa juego, broma, farsa y nos diga, en irónica exageración, ni más ni menos, que la vida humana es juego y, literalmente, añada ‘que eso que tiene de juego es lo mejor que tiene’. No es de extrañar que los romanos viesan en el juego un dios a quien llamaron sin más “Juego”, Lusus, a quien hicieron hijo de Baco y que consideraban \_ ¡Miren ustedes qué casualidad! \_ fundador de la raza lusitana.”*

Así, el juego, la diversión, la distracción, resultan ser fundamentales no sólo en la vida humana, sino también para la cultura y para toda la sociedad, sin ellos el ser humano terminaría asfixiado con su propia vida.

Es relevante añadir además que Morón sostiene, después de haber dicho que Ortega abandonó su interés por los temas artísticos, que tal postura puede ser contradecida por sus libros posteriores sobre Velásquez y Goya. De hecho Ortega jamás ha abandonado tales temas, su interés se fue adaptando a la evolución de los tiempos.

---

<sup>181</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 385.

<sup>182</sup> Ortega, *Obras Completas VII*, pág. 470.

## Poesía y Metáfora

En relación a la poesía, Ortega la define en el año 1925, diciendo que ésta es “*el álgebra superior de las metáforas*”. Este concepto de “*álgebra superior*”, en otra ocasión es entendido como la “*quinta esencia*”.

Esta definición que el filósofo madrileño hace sobre la poesía, trae a Morón cierta duda en cuanto a lo que realmente Ortega quiere decir. Por tal motivo revisa lo que tales palabras significan en otros textos, así cita un escrito de 1906, en el cual Ortega afirma que:<sup>183</sup> “*Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos*” (I, 49). A esta afirmación, Morón contrapone la definición que el filósofo da en 1925, pues allí él habla de álgebra y no de logaritmo. El análisis que uno y otro concepto significan es pertinente, y esclarece lo que Ortega ha querido decir. En efecto, como Morón señala:<sup>184</sup> “*El logaritmo es la sustitución de un número concreto más sencillo para hacer operaciones; el álgebra, en cambio, es la sustitución de números concretos por letras abstractas que valen para cualquier número.*” Por tal motivo, cuando se dice que la palabra es el logaritmo de la idea, se está diciendo que la palabra es el medio expresivo de la idea. En cambio, cuando se dice que la palabra ha adquirido un valor y significación universal, la cual es utilizada por la poesía en sus valores musicales, cromáticos o sentimentales, pero nunca representativos. En el caso de la poesía moderna, de acuerdo a lo que Ortega plantea, la metáfora tiene por característica la dificultad, al establecer una distancia entre lo que sustituye por lo que es sustituido, tal es lo que acontece por ejemplo con la poesía de García Lorca, pues en sus poemas es difícil encontrar el objeto que ha sido abandonado para elaborar la metáfora, debido, justamente a la inexistencia de dicho objeto.

La metáfora moderna es diferente de la metáfora clásica, porque esta última sustituye un objeto concreto por otro, en cambio la metáfora moderna de García Lorca es simbólica y creadora. En ella es posible descubrir un valor lógico, que no siempre es unívoco, en el cual el poeta ha aplicado en primer lugar la palabra y después de haber utilizado los valores cromáticos, musicales y sentimentales ha encontrado el valor representativo.

---

<sup>183</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 386.

<sup>184</sup> *Ibid*, pág. 386.

Morón en relación al análisis que desarrolla a partir de la concepción orteguiana acerca de la poesía, más precisamente, acerca de la metáfora, sostiene que:

<sup>185</sup> “La metáfora clásica era logaritmo porque se originaba y terminaba en el campo representativo, al cual se asociaban valores extralógicos que supuestamente embellecían; por eso, la metáfora –álgebra no embellece nada, porque no sustituye a ningún objeto real, es belleza en sí.”

Si se trae de regreso la definición de Ortega sobre poesía, que ha sido mencionada en la página anterior, es posible relacionar un estudio sobre la metáfora en Ortega con su concepción acerca de la poesía. Es necesario advertir que la metáfora no es privativa sólo de la poesía, puesto que ella existe en todas las artes; de tal modo que si se desarrolla una reflexión en torno a la metáfora, pensando que con ello se logra obtener una mejor comprensión de lo que es poesía, se está en lo cierto hasta un límite, pues la metáfora si bien es lo que hace que la poesía sea tal, la trasciende, encontrándose también en la pintura, en el teatro y en el resto de las demás artes.

Ortega como pensador agudo tiene claro el real alcance de la metáfora y si bien al reflexionar sobre la poesía, la descubre como algo propio de ésta, tiene la lucidez como para descubrirla en todas las manifestaciones artísticas. De este modo se justifica que Morón cuando explica la concepción orteguiana acerca de la poesía, deba exponer lo que el filósofo madrileño piensa acerca de la metáfora. Según él, los textos en los cuales se encuentran la visión que Ortega desarrolla sobre la metáfora son los siguientes:

- *Renán* (1909, I, 448-455)
- *Ensayo de Estética a manera de Prólogo* (1914, VI, 256-261)
- *Las Dos Grandes Metáforas* (1924, II, 387-400)
- *La Deshumanización del Arte* (1925, III, 372-374)

Antes de entrar en la materia, Morón observa que Ortega elabora una visión sobre la metáfora bastante diferente entre un texto y otro, pues en cada uno de ellos es posible constatar que el filósofo le va dando una valoración distinta. Así, en *Renán*, como Morón

---

<sup>185</sup> Ibid, pág. 386.

señala, se manifiesta: <sup>186</sup> “*un cierto desprecio del pensador por ella; la metáfora constituye las nueve décimas partes de nuestro suelo espiritual; pero esto no es sino limitación, porque el fin de la cultura es hacer que esas capas de subsuelo sean metódicamente incorporadas al sistema del conocimiento puro.*”

Aunque Ortega no define lo que es metáfora; de la descripción sobre ella que el filósofo madrileño realiza, para Morón es posible deducir que la interpretación metafórica es la “*aquiescencia sentimental*”, puesto que el intento de elaborar una síntesis dentro de los vastos y a la vez variados procesos históricos se hace sin una base lógica o sistemática.

Ortega reprocha a Renán su modo de conocimiento, pues en él Renán no se muestra como alguien que ame la verdad, sino que se deja llevar por el sentimentalismo y mitología de su Bretaña, oscilando entre la ciencia y el mito. El filósofo denomina a esta actitud de Renán de “*esteticista*”, porque se conforma con la “*verosimilitud*” y no con la verdad. Por cierto, “*verosimilitud*” es aquella armonía entre ciencia y mito.

Según Morón, Ortega da cuenta de la teoría acerca de la verosimilitud cuando analiza *El Caballero de la mano en el pecho* de El Greco. Las palabras que utiliza para hablar de dicho cuadro, manifiestan un cierto menosprecio por la obra del artista cretense, y también por la actividad científica de Renán y por la metáfora. La cita que Morón hace del texto y que avala su juicio dice así: <sup>187</sup> “*En él encontramos una ‘humana presunción’ que se desvía de todas las leyes de la antropología, y tras el cráneo aquel, fingido en una superficie, podemos suponer solamente una psique imaginaria. Sin embargo estamos muy ciertos de que nos sentimos ante la presencia de un español.*” (I, 451)

Los términos con que Ortega se refiere al artista cretense, si bien, por una parte expresan un fuerte rechazo a lo que se muestra en la obra, hay también, por otra, una crítica contra la manera que El Greco tiene de representar al español, que como el mismo Morón luego advertirá <sup>188</sup> “*como un hombre sin cerebro*”. ¿Acaso no hay en Ortega una legítima ofensa contra lo que el cuadro de El Greco representa?

Es necesario aclarar que la visión que el filósofo madrileño tiene de la metáfora, o sobre su cuestionamiento del procedimiento científico que Renán posee de la historia, puede ser válido para interpretarlo dentro de un análisis sobre mito y ciencia. Esto ha de ser

---

<sup>186</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 387.

<sup>187</sup> *Ibid*, pág. 387.

<sup>188</sup> *Ibid*, pág. 388.

separado de los otros temas que en el mismo artículo Ortega aborda, como es el caso de su rechazo al cuadro pintado por El Greco.

Respecto a esto último, Ortega sostiene que el artista auténtico se despoja de su yo personal al crear <sup>189</sup>, palabras que Morón cita en su texto <sup>190</sup> y que al decir las y ser dirigidas a El Greco es posible hacerse la pregunta si “esta representación” del hombre español por el mencionado pintor, ¿no está delatando su mirada sobre la manera de ser del nativo de dicha nación?, y si es así, ¿hasta qué punto un artista es capaz de dejar a un lado su yo personal si en el estudio de las obras de los artistas de todos los tiempos siempre ellos dejan algo de sí en sus obras?, y, ¿por qué Ortega afirma esto, si como se ha mencionado en la sección anterior, los artistas nunca saben realmente lo que han hecho en sus obras, por esto se hace indispensable la actividad interpretativa del crítico y del filósofo?, ¿acaso alguien que desconoce el aspecto más profundo de su conciencia es capaz de saber lo que de sí deposita en la obra?, y por último, ¿cómo un artista va a poder crear si él mismo no sabe lo que está en lo más hondo, haciendo?

Si un artista elabora o construye una obra; algo de su inconsciente se va plasmando en ella; esto es lo que ha dicho Ortega y ha sido expuesto antes; ahora, si el artista deja a un lado su yo personal, entonces en la obra no puede haber plasmado aspectos de su ser más profundo, ya que el yo más recóndito es también y ante todo un yo. Por lo tanto, en consideración a esto es posible deducir que en Ortega habría una contradicción. Máxime aún, si al aplicarse se podría interpretar como que Ortega está afirmando que el pintor cretense no es un buen pintor porque deja entrever en su obra su animadversión hacia los españoles. Como se ha señalado en la sección anterior, si el mismo artista no ve lo que de su inconsciente deja plasmado en lo que hace, ¿cómo es posible entonces llegar a sostener que El Greco pinta a un español de tal modo que lo hace sin cerebro, cuando es bastante probable que ni él mismo sepa las razones de por qué pinta al hombre de esta manera?

La tesis que Morón plantea a partir de las palabras de Ortega no apuntan hacia lo que éste realmente quiere decir. Si se juzga la metáfora desde la perspectiva del sentimentalismo que en ella subyace, y que al ser aplicada a lo que se entiende por ciencia, como aquel depositario de la verdad a través de un riguroso procedimiento ordenado, es

---

<sup>189</sup> Ortega, *Obras Completas I*, pág. 446.

<sup>190</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 387.

lógico que la primera deba ser descartada en la búsqueda de un conocimiento verdadero, ya que la verdad debe ser separada de todo elemento subjetivo.

Morón señala que el rechazo que Ortega tiene de la actividad científica de Renán y de la metáfora, se debe a la influencia que Cohen ejerció en él. Puesto que para Cohen a <sup>191</sup> “*esas nueve décimas partes del subsuelo sobre que sostenemos nuestra racionalidad*” le llama “*mito*”, esto es, <sup>192</sup> “*lo no purificado y ordenado en el conocimiento científico, en la ética o en la estética del sentimiento puro.*”

Por lo cual, en el conocimiento verdadero, la metáfora queda, en cierto modo descartada, ya que en ella no hay ese orden tan propio del pensamiento racional.

Ortega sostiene la existencia de una especie de jerarquía en el saber; ya que, <sup>193</sup> “*Del arsenal de sensaciones, dolores y esperanzas humanas, extraen Newton y Leibniz el cálculo infinitesimal; Cervantes, la quinta esencia de su melancolía estética; Buda, una religión*” (I, 453-454). Morón deduce de las palabras del filósofo madrileño que la auténtica cultura se halla en los primeros mundos, el mito es propio del tercero. Es este se encontrarían tanto el panteísmo de Renán como el “romanticismo” del Greco, y con ellos se incluye la metáfora.

Morón sostiene que en el segundo tratado, *Ensayo de Estética a manera de prólogo*, Ortega tiene otra mirada respecto a la metáfora. En él la metáfora es considerada el objeto artístico propiamente tal, es lo que <sup>194</sup> “*se ve en el cuadro o se lee en el verso*”. Ninguno de los dos, ni el cuadro ni el verso, son una copia de la realidad, puesto que ambos son <sup>195</sup> “*la creación de una realidad bella*”. Esto quiere decir que para que exista una obra de arte ha habido una transformación que ha convertido una realidad “vulgar” en “bella”.

Ortega utiliza para explicar esto el verso de López Picó <sup>196</sup> “*ciprés, espectro de una llama muerta*”, en el cual explica que el mecanismo ha consistido en dos operaciones, cuyo objetivo es el de formar una realidad bella a partir de algo real. Las dos operaciones que han concluido en esta transformación tratan de lo siguiente: primero se busca aniquilar lo real, esto es, en su aspecto visual y físico; luego, a aquello que queda se lo dota de una

---

<sup>191</sup> Ibid, pág. 387.

<sup>192</sup> Ibid, pág. 388.

<sup>193</sup> Ibid, pág. 388.

<sup>194</sup> Ibid, pág. 388.

<sup>195</sup> Ibid, pág. 388.

<sup>196</sup> Ortega, *Obras Completas* VI, pág. 258.

nueva cualidad bastante delicada que le entrega el carácter de belleza. Con el fin de conseguir lo primero, se busca otra cosa que al objeto se le pueda identificar, algo que no posea mucha importancia y de esta <sup>197</sup> “*Identidad inesencial*” se le afirma una “*identidad absoluta*”. Lo cual es prácticamente un imposible, porque los dos objetos unidos por una coincidencia casi insignificante, en relación a los otros aspectos que no coinciden entre sí, quedan repeliéndose mutuamente. De tal modo que la semejanza real sirve para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Así no hay metáfora en el aspecto en el cual la identificación real se verifica, porque <sup>198</sup> “*En esta vive la conciencia clara de la no identidad*”.

Entonces, conforme a lo anterior, la metáfora es la creación de un nuevo mundo en el cual la realidad nueva no tiene ninguna coincidencia con las imágenes reales de lo que parte. La metáfora se forja a partir de esta doble cara que posee la realidad, por una parte es imagen de algo, y por otra es, en cuanto imagen, propio de la persona. Lo cual quiere decir que cuando la persona se halla ante un objeto, como es el caso del ciprés, que Ortega señala a modo de ejemplo; lo ve, y en ese instante dicho objeto existe para la persona, y la persona ignora qué es ella en dicho instante. En cambio, cuando la persona atiende a la imagen, en tanto actividad de ella, en cuanto “verbo” la imagen se desrealiza para “convertirse en yo”, o estado ejecutivo de la persona. Sólo en el sentimiento se realiza aquello que en la realidad era imposible: el objeto, esto es, el ciprés, puede ser una llama en la medida que la persona viva ejecutivamente el ciprés- llama, aunque el ciprés nunca llegue a ser llama.

Por lo tanto, tal como Ortega deduce: <sup>199</sup> “*La metáfora, pues, consiste en la trasposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental.*”

Para Morón esta segunda concepción que Ortega desarrolla sobre la metáfora está basada en la Estética de Cohen. Según él, cuando el filósofo madrileño llama al “yo”, lo “ejecutivo” está traduciendo un término de la fenomenología: “*vollziehender*”, y tal vez con dicha palabra trata de dar a entender la idea de su maestro de la Escuela de Marburgo <sup>200</sup>. La idea de Cohen sostiene que, <sup>201</sup> “*Así como los contenidos u objetos del*

---

<sup>197</sup> Ibid, pág. 258.

<sup>198</sup> Ibid, pág. 258.

<sup>199</sup> Morón en la página 399 de *El Sistema de Ortega y Gasset* cita a *Obras Completas VI* de Ortega, pág. 261, nota 1.

<sup>200</sup> Véase el capítulo a) Las Fuentes del Racio vitalismo.

<sup>201</sup> Morón, *El sistema de Ortega y Gasset*, pág. 389.

*conocimiento tienen su punto objetivo de coordinación en la unidad de la naturaleza, el sentimiento puro lo tiene en el sentimiento de sí mismo, en el yo en cuanto contenido del sentimiento. De esta forma, el mundo de los objetos, de la naturaleza, se le une sistemáticamente un mundo de intimidad, el yo en cuanto intimidad: y si la unidad de la naturaleza es la instancia última que controla los conceptos, la intimidad de sí mismo (del yo) es la instancia que controla la palabra – sentimiento en el lenguaje de la poesía.”* Esto quiere decir, según el análisis de Morón, que la poesía busca la metáfora o comparación parcial, y que, como ha sido afirmado por Ortega, la metáfora al ser el lenguaje del sentimiento puro con su doble función de destruir los objetos reales y elaborar objetos bellos, entonces la poesía pasa a ser el arte que sirve como paradigma a las demás manifestaciones artísticas, haciendo que la metáfora rompa con los límites del ámbito literario y alcance a todas las artes, tema que ha sido comentado al inicio del presente análisis sobre la metáfora y la poesía<sup>202</sup>.

Morón conforme a tal planteamiento llega a deducir que Ortega cuando habla del objeto estético, de la intimidad y de la realización pone como ejemplo ya sea una metáfora, ya sea el *Lorenzo de Médecis* de Miguel Ángel, porque el proceder del filósofo madrileño tiene sus bases en Cohen.

Como una nueva concepción acerca de la metáfora, Morón presenta las ideas que Ortega desarrolla en el año 1924, *Las Dos Grandes Metáforas*. En esta fecha él ha hecho abandono de la doctrina del Maestro de Marburgo, y ha dejado de hablar de “lugar sentimental” para referirse a la metáfora misma. En esta nueva visión acerca de ella, Ortega sostiene que se usa en la ciencia y es constitutiva de la poesía. En el caso de la ciencia, o de la filosofía, se la utiliza para nombrar mediante una antigua palabra, el hallazgo de nuevas realidades; o para captar con precisión ideas y realidades que no proceden del mundo material externo, y que por ello no tienen una clara definición de sus límites. En este sentido el filósofo hace uso de la metáfora por necesidad, y el lector debe aprender a leer entre líneas lo que hay detrás de las metáforas, y tratar de recrear la experiencia del autor que la escribió.

En la situación de la poesía, la metáfora nace a partir de la falsa identificación de dos objetos reales. Esto significa que la metáfora explota la identidad parcial de los objetos

---

<sup>202</sup> Véase la página 114 del presente capítulo.

para afirmar su identidad total, y en esta falsedad radica el valor de la poesía. Como se puede observar, el cambio de la visión de Ortega en 1924<sup>203</sup> sobre la metáfora es notable, en relación al texto de 1914, en el cual se había afirmado que la metáfora era construcción de un objeto bello, que surgía por la destrucción de los objetos reales, y que con lo que quedaba de ello se elaboraba el objeto bello, el cual a su vez al fusionarse con el yo, se daba el sentimiento puro.

Según Morón, Ortega aplica una metáfora de Lope con el fin de explicar su nueva mirada acerca de la metáfora, esta se trata de las fuentes “que en lanzas de cristal hieren al cielo”.

La estructura que esta metáfora tiene es semejante a la estructura de la de 1914: “el ciprés espectro de una llama muerta”.<sup>204</sup> *“Ambas sustituyen cosas por cosas, sustantivos por sustantivos.”*

En el caso de la poesía moderna, el tipo de metáfora que se cultiva es mucho más complejo, porque esta<sup>205</sup> *“es expresión de sensaciones, reacciones ante fenómenos psicológicos o sociales; al ser fundamentalmente expresión, no sustituye a ninguna realidad concreta, sino que es creación pura.”*

Morón asevera que Ortega, un año después, 1925, en *La Deshumanización del Arte* señala que la metáfora es el medio de deshumanización, y que al utilizar la concepción de Heinz Werner, quién sostiene que esta tiene su origen en el tabú, en el sentido del impedimento de decir ciertas palabras por su nombre propio, el filósofo madrileño llega a la conclusión que la esencia de la metáfora radica en la huida de lo real.

Tal “huida de la realidad”, según Morón, no es otra cosa que la falta del objeto concreto que abre la posibilidad de interpretarlo como “huida”, y que justamente trata del arte deshumanizado. Ortega lo que hace es reforzar la idea de huida, haciendo notar que esto no se trata de olvido, sino de la voluntad de destrucción de las formas concretas, vitales y humanas.

La visión de Zomosa, por su parte, enfatiza el hecho que la concepción metafórica en cuanto “huida de la realidad” de Ortega implica que la poesía como “álgebra superior de

---

<sup>203</sup> La concepción sobre la metáfora de 1924 está en el ensayo *Las dos Grandes Metáforas* de Ortega.

<sup>204</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 390.

<sup>205</sup> *Ibid*, pág. 390.

las metáforas”<sup>206</sup> se <sup>207</sup> “ha apropiado de un arma que se vuelve contra las cosas naturales y la vulnera o destruye. La metáfora sustantivada <sup>208</sup> se transforma, en suma, en protagonista de los destinos poéticos, con lo cual la intención estética original se ha vuelto del revés.”

Esto si bien obedece a las palabras que Ortega pronuncia en la *Deshumanización del Arte*, no significa que la metáfora posea un objetivo destructivo de la realidad, sino que sacrifica lo real en pos de la idea, de los mundos internos y subjetivos. Zomosa, tal vez pretendiendo ser respetuoso de la visión y términos del filósofo madrileño, comete la imprudencia de no hacer una interpretación con una mirada más distante del texto de Ortega, sino que lo resume sin un afán reflexivo. Morón, en cambio, elabora el análisis que le posibilita llegar a decir que la “huida de la realidad”, refiriéndose con ello a la nueva concepción de Ortega de la metáfora, es más bien una “destrucción de las formas concretas, vitales y humanas” y no una destrucción de la realidad toda.

### **La Pintura**

En cuanto a la pintura se refiere, Ortega se muestra como un crítico notable. Según Morón, uno de los ejemplos de su capacidad crítica y de análisis se puede encontrar en *El Greco*.

En su primera etapa, esto es en 1906, Ortega siente una gran admiración por el pintor cretense, pero al año siguiente, 1907, su visión cambia luego de aparecer publicado el libro de Cossío, el cual se muestra siendo anticasticista. Morón señala que gracias a este libro Ortega <sup>209</sup> “mira al cretense desde su nueva formación clasicista, y entonces decrece su admiración, exactamente hasta considerarle en 1909 un pintor equívoco, mítico, representante de un pueblo que ha dicho “no” a la cultura, un pintor ‘romántico’.”

---

<sup>206</sup> Véase las páginas 113 y 114 del presente capítulo.

<sup>207</sup> Zomosa, *La estética de la Razón Vital*, pág. 115.

<sup>208</sup> Zomosa cuando habla de “metáfora sustantivada”, se refiere a la concepción orteguiana que sostiene que en la poesía moderna existen tipos más complejos de metáforas, en las cuales ya no sustituyen cosas por cosas, o sustantivos por sustantivos, sino que ahora es expresión de sensaciones o sentimientos estéticos, y que al no reemplazar a ninguna realidad determinada, procura ser creación pura. Por lo que en la poesía moderna, la metáfora ha dejado de ser ornamento, y se ha transformado en sustancia.

<sup>209</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 393.

Esta declaración de Morón acerca de la crítica que Ortega hace a *El Greco* evoca los comentarios realizados en páginas anteriores <sup>210</sup>, que a propósito del tema de la metáfora que el filósofo madrileño desarrolla en *Renán*, su obra de 1909, expresa un cierto menosprecio por la metáfora misma por ser esta la “aquiescencia sentimental” de un conocimiento que carece de bases lógicas y sistemáticas, como también de un Renán que pretende hacer ciencia a partir de su subjetivismo y de su sentimentalismo mitológico y de la obra del Greco *El Caballero de la mano en el pecho*.

Sobre El Greco, Ortega demuestra su rechazo debido a la interpretación que él hace a la obra del pintor cretense. En dichas páginas <sup>211</sup> se ha puesto en cuestión la interpretación orteguiana sobre El Greco, ya que pareciera que el filósofo madrileño se contradijera desde su propia doctrina, al considerar las palabras que Morón plasma en su escrito después de haber hablado acerca del rechazo que Ortega tiene contra el pintor cretense, se comprende que la visión del filósofo madrileño ha recibido el influjo del texto de Cossio. Pese a ello, la mirada de Ortega sobre *El Greco* vuelve a cambiar y en el año 1915 se abre a una nueva comprensión sobre el Barroco, <sup>212</sup> “*todavía con reticencias, y entonces “El Greco” comienza a subir en su estimación*”.

En consecuencia, Ortega si bien vuelve a cambiar de visión respecto a su interpretación de la obra del pintor cretense, es porque ha descubierto en dicho pintor un nuevo punto de vista que le posibilita encontrar un enfoque diferente a los enfoques anteriores, tal vez más cercano a lo que el pintor ha pretendido elaborar en su obra. Es preciso recordar que Ortega procura interpretar lo que las obras de arte dicen y en tal interpretación los intentos de acercamiento y de profundidad no tienen medida, ni límites, ya que en la concepción orteguiana ni el mismo artista tiene plena consciencia de lo que su yo más profundo ha pretendido plasmar en la obra, de aquí la necesidad de acudir a los especialistas del análisis y de la crítica: los filósofos y los críticos.

Para Morón, el filósofo madrileño ha tenido siempre en gran estima al pintor español Velásquez, aunque en una primera etapa rechazó el “realismo” del pintor. Pese a ello, sus estudios y perfeccionamiento acerca de la obra de Velásquez unido a la influencia de Cohen, le posibilitó descubrir que aquel mundo nunca fue realista, sino impresionista,

---

<sup>210</sup> Véase las páginas 115 y 116 del presente capítulo.

<sup>211</sup> Me refiero a las páginas 115, 116 y 117 del presente capítulo.

<sup>212</sup> Ibid, pág. 393.

por el hecho de construir objetos en el lugar sentimental. La particularidad de Velásquez radica en pintar por primera vez la realidad decadente de lo humano con cierto humor. Esto Ortega lo da a conocer en su ensayo: *Tres Cuadros del Vino*, en el cual al comentar los “borrachos” del señalado pintor sostiene:

<sup>213</sup> “Y he aquí que nuestro Velásquez reúne unos cuantos ganapanes, unos pícaros, hez de la ciudad, sucios, ladinos e inertes. Y les dice: ‘Venid que vamos a burlarnos de los dioses’”.

El pintor, para el filósofo madrileño, es un “gigante ateo”, un “colosal impío”, que “empuja a escobazos a los dioses con su pincel” y que con su obra prepara el camino para la época moderna, la cual se caracteriza por estar exenta de dioses.

Morón afirma que la concepción de Ortega sobre Velásquez ha recibido la influencia de la visión socialista de cátedra de Cohen, porque ve en el cuadro del pintor *Las Hilanderas*, el primer cuadro que representa el trabajo. Así tanto para el maestro de Marburgo como para Ortega, Velásquez es <sup>214</sup> “un pintor ultranacional, humano”.

Morón advierte que en el año 1943 se publica a través de la editorial Iris, de Berna, <sup>215</sup> “un volumen con reproducciones de cuadros velazqueños y una introducción en alemán escrita por Ortega; el texto, con otros dedicados al pintor, aparece en el volumen octavo de *Obras Completas*, páginas 451 en adelante.” Con esto el autor de *El Sistema de Ortega y Gasset* demuestra cuán significativa ha sido la creación del pintor español para Ortega.

De hecho, en consideración a la validez de su ensayo *La Deshumanización del Arte*, el filósofo madrileño enfatiza las preocupaciones que Velásquez tiene sobre la problemática estética de la pintura; sin embargo, teniendo presente su doctrina expuesta en *Meditaciones del Quijote*, llega a definir el “realismo” del pintor español con el mismo criterio con el que en dicho ensayo define el cervantismo; esto es que Velásquez <sup>216</sup> “busca la raíz de todo mito en lo que podríamos llamar su logaritmo de la realidad, y eso es lo que pinta. No es, pues, burla, parodia, pero sí es volcar del revés el mito y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario, obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud.”

---

<sup>213</sup> Ortega, *Obras Completas* II, pág. 57.

<sup>214</sup> Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 393.

<sup>215</sup> *Ibid*, pág. 393.

<sup>216</sup> Ortega, *Obras Completas* VIII, pág. 482.

En otras palabras; tanto Velásquez, en la pintura; como Cervantes, en la novela, no sólo procuran hacer caer los mitos épicos para humanizarlos, sino que con ello alcanzar cierta aproximación con la realidad social.

Respecto al pintor aragonés, Goya, Ortega se refiere a él como un pintor “inseguro” en sus *Meditaciones del Quijote*, alguien a quien compara con España la salvaje, que se caracteriza por ser una cultura fronteriza porque siempre se halla luchando con lo elemental.

Goya es como aquello, un Adán, un primer hombre, por poseer una psicología de “primitivo”, esto es de primerizo, que representa lo propio de la cultura española; pues, <sup>217</sup> *“Todo genio español ha vuelto a partir del caos, como si nada hubiera sido antes. Es innegable que a esto se debe el carácter bronco, originario, áspero de nuestros grandes artistas y hombres de acción.”*

La inseguridad de Goya radica justamente en aquello que resulta ser muy propio de todo español: la capacidad de sentir emociones sinceras y profundas, las cuales se manifiestan en los lienzos del pintor aragonés con fuerza y empuje, pero no con seguridad.

En los otros escritos del filósofo madrileño, mucho más tardíos como lo es aquel que lleva por título “Goya”, y que fue publicado por la Revista de Occidente del año 1958, Ortega elabora un análisis sobre el pintor aragonés realizando una especie de síntesis entre el aspecto formal y humano del mencionado pintor.

Desde el aspecto formal, Goya es, para Ortega, un pintor con vocación de tal, pues <sup>218</sup> *“Ha pintado todos los temas divinos, humanos, diabólicos y fantasmáticos. En la elección de temas se caracteriza por no haber excluido ninguno, desde el cuadro religioso, la alegoría y la “perspectiva” (San Antonio de la Florida) hasta el grabado anecdótico y la caricatura.”*

Es probable que debido a esto, los estudiosos de Goya nunca han logrado definir su unidad orgánica. La vastedad tanto en temas como en técnicas empleadas por el pintor aragonés, dice Ortega, puede que haya sido debido a su destreza como artífice, cosa que él siempre estuvo consciente de poseer, y que le hacía practicar en todas las técnicas de pintura, grabado y dibujo, es decir, en todo lo relativo a su “artesanía”.

---

<sup>217</sup> Ortega, *Obras Selectas*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2000, pág. 61.

<sup>218</sup> Ortega, *Obras Completas VII*, pág. 518.

Según afirma Ortega, Goya, toda su vida, estuvo preocupado <sup>219</sup> de “adquirir y manejar cuantos modos de expresarse en formas bidimensionales divisa en el horizonte. Más aún: en este orden es de una constante originalidad. Sus frescos son una inaudita combinación de temple y fresco. Sus grabados una mixtura de aguafuerte, bruñido y aguainta. A los pocos años de inventar Senefelder la litografía, ya está Goya, que es un anciano, haciendo litografías. Sus cuadros están pintados con pinceles y con brochas, con cañas de su invención, con espátula, con cuchillo y con esponjas. Probablemente tenía muchos otros “secretos de taller” en que sus contemporáneos, grandes ignorantes en materia de pintura y grandes distraídos para lo que había ante sus ojos por hallarse obsesos con la resolución de reformar el mundo, no repararon y nos dejaron para siempre incógnitos.”

La preocupación que el pintor aragonés tiene por su trabajo le posibilita cultivar sus “caprichos”, término que el filósofo madrileño explicita y que quiere decir todo aquello que el pintor hace al margen de su oficio. Y estos caprichos goyescos no son otra cosa que buscar o experimentar nuevas técnicas en la pintura.

En relación a los temas, Ortega señala que Goya no tiene mucha simpatía por los objetos que interpreta y que sólo se limita a interpretarlos a su manera todo lo que tiene al frente, algunos con cuidado, otros con descuido. Asimismo, al tratarse de aquellos cuadros que pintó motu proprio como fusilamientos, degollaciones, naufragios, pánicos, locos y otros por tratarse de aquellos temas que muestran lo que es humanamente oscuro, terrorífico y siniestro, tiene por ellos un interés oblicuo, porque son justamente temas que muestran el aspecto negativo de lo humano.

El filósofo madrileño sostiene que el estilo que Goya cultiva posee su causa en esta carencia de simpatía por los seres que él pinta, por tal motivo pareciera que no hubieran protagonistas en su obra, puesto que el protagonista es el cuadro mismo.

Ortega en su análisis no ve en el pintor aragonés ningún destello de calor humano en su pintura, sino que el trabajo propio de un orfebre, el cual no tiene por qué ser apasionado.

---

<sup>219</sup> Ibid, pág. 519.

El filósofo al estudiar la pincelada del pintor aragonés considera que esta no tiene nada de extraordinario, ni de original, pues es la pincelada propia de la época y que se cultiva en toda Europa.

En consecuencia desde el punto de vista formal, para Ortega, Goya es un hombre que tiene por oficio o faena cotidiana la pintura, y que vive atenido a los encargos que recibe. Lo único interesante radica en esa “caprichosidad” de la cual se ha hablado en líneas más arriba.

Esta caprichosidad \_ dice Ortega, \_ será llamada “genialidad” en el siglo siguiente del siglo en que vivió Goya. Eso sí reconoce que el pintor aragonés es el primer “romántico” en la pintura, con la particularidad que dicho “romanticismo” va unido <sup>220</sup> *“con su carácter de irrupción convulsa, confusa de misteriosas y “demoníacas” potencias que el hombre llevaba en lo subterráneo de su ser.”*

Ortega con este comentario observa con aguda visión que la pintura de Goya se adelantará a su época en relación a la interpretación que aquel hace sobre ese aspecto siniestro del hombre, y que siglos más tarde con Freud y el descubrimiento del psicoanálisis, aquella zona oscura de la conciencia humana, se le denominará “inconsciente” o “subconsciente”.

En lo relativo al aspecto humano del pintor, que tal como Morón ha señalado <sup>221</sup>, Ortega hace una síntesis entre lo formal y lo humano de Goya; y que por tanto hablar de lo humano es también hablar de lo formal de su obra; el filósofo madrileño con nutridos fundamentos va examinando los aspectos más relevantes de la vida del pintor aragonés. De este modo, a partir de una revisión sobre las características de la sociedad española durante la época en la cual transcurrió la vida de este pintor, Ortega señala que el “popularismo” de Goya es un fenómeno muy propio de aquellos tiempos, en los cuales la aristocracia se sentía fuertemente atraída por lo popular, y el pueblo a su vez por lo aristocrático. En el caso particular de Goya, un provinciano que va a Madrid para buscar fortuna se produce una disociación, pues por un lado se sentía atraído por ese mundo que le imponía aquellas sublimes normas, casi etéreas, e inalcanzables; con la realidad de su origen popular. Por lo primero tuvo que sacrificar lo segundo para vivir otra vida. Ortega dice al respecto:

---

<sup>220</sup> Ibid, pág. 521.

<sup>221</sup> Véase a Morón, *El Sistema de Ortega y Gasset*, pág. 393, y las páginas 124 y 125 del presente capítulo.

<sup>222</sup> *“Esta dualidad no logra nunca fundirse y Goya vivirá sin adaptación a ninguno de los dos mundos- el de la tradición y el de la “cultura”\_, por tanto, sin mansión cobijadora, en perpetua desazón e inseguridad. La sordera llevará todo esto hasta los confines de la patología, recluyendo en una soledad atormentada a este hombre cuyo temperamento le exigía vivir de un contorno, sentirse abrigado y presionado por él para responder precisamente con lo más personal de su ser.”*

La división de la vida de Goya, si bien genera en él una especie de locura, también le posibilita desenchajarle de las tradiciones, e incluso de las pictóricas, abriéndole paso hacia la búsqueda de nuevas audacias e innovaciones en su arte. La necesidad de encontrar su punto de equilibrio le hizo retirarse a las profundidades de su ser y sumergirse en lo hondo de la reflexión. Así, <sup>223</sup> *“Es sorprendente la coincidencia cronológica\_ que todos los historiadores han consignado\_ entre este cambio de relaciones sociales y la aparición de la gran pintura goyesca, que va a consistir en una serie sucesiva y progresiva de innovaciones y audacias, hasta dar con los límites del arte, traspasarlos y perderse en la manía y la pura arbitrariedad.”*

A propósito de Goya y las características de su vida y de su obra, que el filósofo madrileño examina con cuidado, es necesario destacar lo que él entiende por el oficio de pintar. La pintura es un trabajo manual, porque el pintor fabrica objetos con sus manos, y se pasa la vida lidiando contra la materialidad del objeto, los límites que ése le impone y que sólo lo logra doblegar gracias al empuje de la disciplina. Sin embargo lo que tanto al intelectual como al artista se le exige, esto es que deban poseer una clara consciencia de lo que hacen, al pintor se le perdona porque no necesita ser consciente. El filósofo madrileño afirma que esto es así, dado que el pintor al trabajar la materia con sus manos, actúa como si esta fuera la consciencia que a él le falta.

<sup>224</sup> *“Por eso el artista vive más en su obra que el intelectual, y cuando sus dedos se quedan solos, cuando abandonan el lienzo, el pincel, el buril, el barro o el mármol es como si quedase sin cerebro y parece tonto.”* De aquí entonces que el pintor cuando habla

---

<sup>222</sup> Ortega, *Obras Completas* VII, pág. 536.

<sup>223</sup> *Ibid*, pág. 536.

<sup>224</sup> *Ibid*, pág. 571.

pareciera que fuese pobre en intelecto <sup>225</sup>; y su cuadro el inteligente, pero en verdad esto no es así, el pintor\_ dice Ortega;\_ posee un tipo de inteligencia distinta a la del intelectual. Lo que ocurre es que el pintor posee un fondo de artesano, porque así como este último, el pintor fabrica objetos <sup>226</sup> “*de forma usual empleando para ello técnicas tradicionales bastante sencillas en las cuales, a lo sumo, introduce alguna leve modificación.*”

Cuando el artesano, producto de las exigencias y gustos de la época, debe recurrir a técnicas más variadas para llegar a ellas debe inventarlas ad hoc, el filósofo madrileño sostiene que éste se ha elevado al nivel de artífice.

De este modo, Ortega define el ciclo artista\_ artesano, en el sentido que <sup>227</sup> “*el artista es el que inventa las formas estéticas, pero las realiza el artífice.*” Y a su vez el proceso de escalada inversa en la que el artesano pasa a ser artífice y éste, artista, porque cada grado superior se mantiene en sí mismo y depura al inferior, siendo el pintor a quién se le atribuye una determinada altitud dentro de la jerarquía.

## **La Música**

En cuanto a la música se refiere, Ortega escribe acerca de ella en dos de sus artículos: *Musicalia* (1921) y *Apatía Artística* (1921). En ambos él expresa sus ideas acerca del arte, del artista y los nuevos tiempos; las nuevas tendencias estéticas que en oposición a las antiguas no busca expresar sentimientos o percepciones subjetivas, sino que exige al auditor ir hacia lo profundo del objeto estético o hacia la música misma.

En *Apatía Artística*, Ortega sostiene que las personas mejor dotadas de sensibilidad artística no se conmueve tanto al escuchar un concierto o contemplar unos cuadros como se solía hacer antes, de manera tal que el placer estético prácticamente ha dejado de existir, se ha hecho nulo, pese que la obra bella se hace presente ante la visión espiritual con todos sus peculiares valores. Las razones se deben a la exagerada importancia que siglos antes se le había concedido a la pintura y a la música en comparación con las otras manifestaciones artísticas. Según el filósofo madrileño, hacia 1800, e incluso un poco antes, tanto filósofos

---

<sup>225</sup> Recuérdese que como se ha señalado en el capítulo VI “El Artista”, y en el capítulo V “El Esteta, El Filósofo y el Crítico de Arte”; para Ortega, el artista es incapaz de hablar de su obra porque ignora los recónditos sucesos que acontecen en su alma, y por ello la misión interpretativa y divulgadora del crítico es muy importante para la sociedad.

<sup>226</sup> Ibid, pág. 571.

<sup>227</sup> Ibid, pág. 571.

como literatos comienzan a <sup>228</sup> *“hinchar los perros de música y pintura. Una generación más tarde, ambas artes habían desalojado de sus rangos superiores a la poesía y al pensamiento.”*

En este error de perspectiva es que las generaciones actuales han sido educadas, y a raíz de tal equívoco hoy en día se padece de esta crisis de placer estético, pues no es indiferente donde se coloque las cosas con sus valores. La ley de perspectiva vital no es subjetiva, porque se encuentra fundada en la esencia misma de los objetos que están dentro de la órbita de la existencia humana. La perspectiva consiste en un orden, una estructura, una jerarquía que los hombres imponen al mundo en torno, y que acomodan su contenido en una serie de planos. El error radica en suponer que es el libre albedrío el que decide cómo ubicar las cosas dentro de la jerarquía, en qué plano situarlas. Para Ortega esto no es así, ya que las cosas antes de ser ubicadas dentro de un rango, ya se encuentran en uno u otro plano. <sup>229</sup> *“Hay cosas de primer plano y cosas de orden ínfimo. Dejan ciertamente a nuestro capricho un pequeño margen, dentro del cual podemos movilizarlas, dislocarlas sin daño apreciable; pero sí traspasamos los límites concedidos, quedan maltrechas, aniquiladas, y la vida, que no es sino nuestro trato con ellas, se desorganiza y degenera. Las cosas de primer plano, relegadas al último término, se debilitan y sucumben \_ y es el caso que ahora interesa \_, las cosas de orden subalterno, destacadas en primer plano, se agostan y fracasan.”*

La razón de esto se halla en el hecho que cada uno de los planos en la perspectiva significa un grado y calidad característicos de la atención jerárquica y organizadora. Cuando se atiende hacia un punto se desatiende el resto de los puntos que se encuentran alrededor de su zona, asimismo es casi imposible sostener una atención intensa hacia un objeto sin deprimirla hacia los demás objetos. Así, la gradación dinámica de la atención es la que va generando los planos de la perspectiva en el exterior. Ortega no duda en afirmar que cuando un objeto de escasa entidad se le otorga una atención de alto temple, como la cosa es de muy poca importancia no puede entregar mucho de sí misma, y la pobre cosa torpemente favorecida por el capricho humano parecerá finalmente seca y miserable. En caso contrario, si se le concede la importancia correspondiente a su naturaleza, es probable

---

<sup>228</sup> Ortega, *Obras Completas II*, pág. 337.

<sup>229</sup> *Ibid*, pág. 337.

que satisfaga una atención de menor cuantía y las personas la sientan justificada y suficiente.

Es probable que debido a las situaciones mencionadas que es posible entender el fracaso evidente de la música y de la pintura, ya que el desmesuramiento del siglo XX de estas artes que las ha puesto en primer plano, haya causado el cansancio y apatía ante ellas. El filósofo madrileño al término del artículo concluye expresando que tanto la música como la pintura han nacido para ser fondo de otras y como su alrededor. De este modo, un concierto o un museo de pinturas es prueba del señalado error de perspectiva; ya que la obra de arte es llevada a una dimensión convencional, abstraída del fondo natural de la vida humana.

<sup>230</sup> *“Por eso los siglos prudentes situaron la música al fondo de un banquete, en el rincón del sarao o tras las ramas de un jardín.”*

En *Musicalia*, el filósofo madrileño desarrolla el tema de la música contemporánea y analiza las causas de la impopularidad de la nueva música. Para ello elabora una teoría estética que le facilite comprender el arte de su tiempo. Lo que se procura es explicar la escasa popularidad que posee la música actual como es el caso de Debussy, comparada con las obras musicales románticas que tienen mucho éxito dentro del público en su generalidad. Tal vez más allá del hecho que el grueso del público siempre tiende a rechazar todo lo que es nuevo por el solo hecho de serlo, pareciera que la música nueva siempre habrá de ser impopular.

En relación a este punto preciso, Zomosa no está de acuerdo con la visión orteguiana acerca de la música de Debussy, pues éste ha llegado a ser, según aquel, bastante popular. Le parece que en vez de haber tomado como modelo a Debussy, hubiera sido mejor haber tomado el de Stravinsky, el máximo representante de la estética novecentista.

La visión que Zomosa tiene sobre el ejemplo que Ortega propone puede ser interpretado como un juicio elaborado a partir de una comprensión poco exacta sobre Ortega, puesto que el mismo filósofo madrileño argumenta que todo lo que puede ser impopular puede llegar a ser popular, e incluso hasta se podría hablar de culturas enteras impopulares como lo sería la cultura europea desde los tiempos de Grecia. En el caso del Arte Contemporáneo, en particular, la música, su impopularidad se debe a que ella va por el

---

<sup>230</sup> Ibid, pág. 339.

rumbo opuesto al del vulgo. Esta impopularidad no es producto del hecho que sea difícil, intrincada o complicada, la música de Beethoven, por ejemplo, es muy compleja, pero es popular; sino que la música contemporánea es una música difícil, porque en sí no es popular.

Ortega afirma que siempre se ha de reconocer que el arte es expresión de sentimientos. En el caso particular de la música, su tema artístico siempre ha sido sentimental, de tal modo que cuando cambia de estilo, cambia de expresar una clase de sentimientos por otros. El caso mismo de Beethoven, en su *Sexta Sinfonía*, demuestra ser un compositor que ha sabido traducir los sentimientos del hombre vulgar, llegando a alcanzar a todos los seres humanos que de alguno u otro modo se han sentido interpretados por él y les ha parecido reconocer en la obra de Beethoven alguno de esos sentimientos por ellos experimentados. El caso del compositor francés Debussy, dotado de una sensibilidad artística exquisita, y que la ha manifestado en su obra *Siesta de un Fauno*, no ha tenido mucho éxito dentro de un público de mediocre sentido musical. Según Ortega,<sup>231</sup> *“Nada más difícil que el temperamento no artista que acertar con aquel sesgo, aquella rara inclinación de nuestro ánimo en que éste da sus maravillosos reflejos estéticos. Este es mi juicio, el verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa. Debussy en ‘La Siesta de un Fauno’, ha descrito la campaña que ve un artista no la que ve un buen burgués.”*

De este modo, la música del Romanticismo, entre ellos Beethoven, ha solido dedicar su talento melódico a la expresión de sentimientos primarios, en cambio la música actual se aparta de la masa, porque deja de lado esos sentimientos primarios y se concentra en poner en manifiesto aquellos sentimientos de artista, lo cual es el resultado de una evolución. Esto último quiere decir que para el filósofo madrileño el arte evoluciona hacia una progresiva purificación, esto es,<sup>232</sup> *“que va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético.”* El artista auténtico con un claro sentido estético no logra ser contagiado por sentimientos de primer grado, ya que lo estético per se supone un distanciamiento espiritual, de todo influjo que provenga de las emociones básicas del vulgo, de tal modo que el artista se mantiene como espectador de ellas. Los sentimientos que se

---

<sup>231</sup> Ibid, pág. 239.

<sup>232</sup> Ibid, pág. 243.

pueden suscitar en el artista son sentimientos secundarios que no son de participante, sino del contemplador estético. Y si se <sup>233</sup> “...modula en claros tonos esas sus emociones, tendremos un tipo de creación en que es artístico, no sólo el medio de expresión, sino también el tema expresado.”

Ortega contrapone el estilo romántico con el contemporáneo; señalando que mientras para el primero, <sup>234</sup> “es arte la bella envoltura que se adosa a lo vulgar”; para el segundo, <sup>235</sup> “es arte un arisco imperativo de belleza integral.” Así, ambos estilos se ubican en dos rangos distintos de la jerarquía estética, lo cual no tiene ninguna relación con el libre albedrío. Y la preferencia por uno u otro de parte del público implica que se puede llegar a exaltar lo inferior y violar lo superior en caso de escoger el estilo romántico en vez del contemporáneo, al grado que se llega a realizar un acto subversivo o una especie de terrorismo artístico. A parte de tratar el tema del estilo artístico y exponer su visión, el filósofo madrileño en este mismo artículo, también expone su criterio sobre la manera de cómo son gozadas ambas tendencias musicales.

Según Zomosa, Ortega al desarrollar esta teoría, <sup>236</sup> “parece que nos cerramos al mundo exterior, y recogiéndonos sobre nosotros mismos, permanecemos atentos al íntimo hontanar, degustando ensimismados el trémulo brotar de las fragantes reminiscencias.”

La última, en cambio, radica en la salida de la inmersión que conduce hacia el mundo exterior, donde la persona coloca su atención hacia fuera. Esta última es la actitud propia del arte que se encuentra ocupado de los valores estéticos, mientras que la primera es el arte que sólo posibilita un goce subjetivo, que se abre hacia las interioridades del hombre y se cierra a la música.

Las melodías de Debussy o de Stravinsky invitan al público a colocar todos los sentidos en ellas, y que por ser un objeto externo es distante, <sup>237</sup> “perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia fuera. Es ella, la que nos interesa, no su resonancia en nosotros.”

---

<sup>233</sup> Ibid, pág. 243

<sup>234</sup> Ibid, pág. 244.

<sup>235</sup> Ibid, pág. 244.

<sup>236</sup> Zomosa, *La Estética de la Razón Vital*, pág. 101.

<sup>237</sup> Ibid, pág. 245.

Ahora bien, conforme a la visión orteguiana, que sin ser la de un crítico de arte, pero sí una de gran agudeza, señala que el estilo artístico que responde a los efectos mecánicos adquiridos por repercusión y contagio en el alma del espectador resulta ser una forma inferior de arte, como lo son: el drama, el folletín o la novela pornográfica. Todos estos estilos poseen un intenso poder de arrebató, que no tiene nada que ver con el valor que una auténtica obra de arte posee, pues creer que el arte debe tener esa capacidad de arrebatar o de penetrar violentamente en los sujetos es un grave error. El placer que se origina a partir de una sugestión mecánica es ínfimo por ser inconsciente, porque no se goza de la obra, sino del efecto ciego que ella produce.<sup>238</sup> *“El átomo a quien otro átomo empuja, se siente proyectado en el vacío, pero no sabe por quién ni por qué. Arte es contemplación, no empujón. Esto supone una distancia entre el que ve y lo que se ve. La belleza, suprema distinción, exige que se guarden las distancias.”*

De este modo la concepción orteguiana acerca del arte y de la música manifiesta con claridad que el arte es aquello que saca al hombre de sí mismo; y le invita a contemplarlo, a seguirlo con todos sus sentidos, y que no posee ninguna relación con el goce subjetivo que pueda llegar a brindar.

## **Cine**

Sobre cine, el filósofo madrileño, poco o casi nada habla de él, esto tal vez sea probable a que en la época de Ortega el cine es un arte que recién comienza a surgir como el séptimo arte. Sin embargo, su discípulo Julián Marías, en su *Imagen de la Vida Humana* dedica amplios capítulos para hablar acerca de él.

Inspirado, tal vez, en la concepción orteguiana sobre el arte como obra de la imaginación humana<sup>239</sup>, Julián Marías desarrolla en su texto la teoría de la imaginación como gestora del mundo, y lo real como producto de lo irreal de la imaginación. Esto se comprueba a través de los dibujos pintados sobre la roca en la Cueva de Altamira, y a través de la búsqueda de las imágenes que el hombre de todas las edades y de todos los tiempos tiene, privilegiando los dibujos y los cuentos a todas las demás cosas.

---

<sup>238</sup> Ibid, págs. 245 a 246.

<sup>239</sup> Recuérdese el capítulo III “La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano”, páginas 50, 51 y 52, donde se habla acerca de la imaginación como aquella facultad que inventa o crea mundos, genera formas como la ciencia o el arte.

El problema que Marías presenta en su texto apunta hacia el frágil límite existente entre lo imaginario y lo real, pues,<sup>240</sup> *“La noción primera de realidad es la realidad de las cosas; desde este punto de vista, lo imaginario aparece afectado por un coeficiente de irrealidad, y se suelen contraponer las cosas a la imaginación. Se imagina algo que no es real. Pero esto es menos claro de lo que parece.”*

Este asunto de la imaginación se extiende a la vida misma. La vida, evocando la tesis de Ortega, nunca es dada hecha, sino está siempre por hacerse<sup>241</sup>, pero Marías añade que además se la debe inventar, incluso sus posibilidades<sup>242</sup>. Así el tiempo, con su pasado y su futuro es asunto de la imaginación que evoca imágenes pasadas y es capaz de proyectar imágenes que ocurrirán. Este papel de la imaginación es tan importante para la vida humana, que incluso en el entender todo objeto puede ser anticipado en su acción gracias a esta maravillosa facultad; pero, eso sí, también es necesario que el objeto sea conocido previo uso de éste, quién jamás ha visto una pluma antes, es imposible que pueda imaginar que sirve para escribir.

En el caso del Mundo de la Ficción, como lo son el arte, la literatura, el teatro y el cine, la imaginación cumple un rol protagónico. Ahora bien, Marías recordando las palabras del filósofo madrileño acerca de la necesidad moral que el hombre tiene de justificarlo todo, sobretodo en la época actual, es preciso<sup>243</sup> *“...ver, pues, porque el hombre además de vivir, tiene que fingir; hay que derivar esas actividades de la vida misma.”*

Tal es el caso del arte, y que comienza en el ser humano con el propio cuerpo: su ornato, aseo, y limpieza. El maquillaje femenino por ejemplo es una clara muestra de este proceso naturalismo – ficción, de este ser sin ser, de este transitar de lo real a lo irreal y vice-versa, de lo irreal a lo real.

De este modo,<sup>244</sup> *“Hay que darse cuenta de que la vida es excesiva, desborda de lo ‘real’, va siempre más allá de lo que es. Así en la obra de arte confluyen la realidad y la virtualidad.”*

---

<sup>240</sup> J. Marías, *La Imagen de la Vida Humana*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955, pág. 9.

<sup>241</sup> Recuérdese el capítulo II *“La Filosofía Raciovitalista de José Ortega y Gasset”*, donde se ha planteado la filosofía de la Razón- Vital.

<sup>242</sup> J. Marías, *La Imagen de la Vida Humana*, pág. 11.

<sup>243</sup> *Ibid*, pág. 13.

<sup>244</sup> *Ibid*, pág. 14.

Como la vida va más allá de sí misma, la vida real que el hombre lleva vivida es sólo una de tantas vidas posibles; la vida efectiva se encuentra constituida por lo que se hace y se deja de hacer. Según Marías no es posible entender lo que significa estar aquí si no se ve los otros sitios en los cuales se podría estar y el no estar en ellos es el componente virtual del “estar aquí”. Pues, <sup>245</sup> *“Elegir es preferir, poner algo delante de las demás cosas; las posibilidades preferidas van más allá que las otras y se convierten en realidades, pero no sin las otras. La vida es renuncia, porque el hombre va poniendo detrás o postfiriendo otros muchos yos posibles.”*

En el caso del arte, el ser humano puede salvar algunos espacios de felicidad, ya que en la vida terrena es difícil alcanzarla, por tal motivo Marías señala que el arte se encuentra inscrito en la constitución metafísica de la vida humana, pues le proporciona al sujeto esa parcela de felicidad que constituye su anhelo de darle alcance.

En los tiempos presentes se comenta que hay una crisis de imaginación, debido a que la vida moderna otorga muchas cosas en forma visual, generando una atrofia de dicha facultad. Marías discrepa de este juicio, puesto que éste se ha formulado a partir de una confusión entre lo imaginado y lo imaginario. Según él, <sup>246</sup> *“La representación de la vida en la narración o en la escena no basta, por lo visto, al hombre; y en este siglo ha aparecido una forma de representación espectral, en que la realidad y la irrealidad se mezclan extrañamente: la pantalla cinematográfica, ese lienzo blanco y plano que hoy empieza a complicarse, a no ser lienzo, ni blanco, ni plano, porque el cine, como veremos, está lleno de paradojas.”*

Esta paradoja, de la cual el discípulo de Ortega se refiere es el carácter colectivo que posee el cine, y que implica el placer que la película brinda a todas las personas que coinciden en ir a verla. De aquí que el cine sea un espectáculo para muchos, aparte también del costo que significa filmarla, lo cual determina la diferencia entre éste y la lectura, aproximándose más bien al teatro.

En el momento mismo que la película se echa a rodar, se apagan las luces, no se participa de ella con los demás asistentes, que a diferencia del teatro, que siempre se ve la

---

<sup>245</sup> Ibid, pág. 15.

<sup>246</sup> Ibid, pág. 49.

escena junto con los demás, y por ello se define al teatro como un “conspectáculo”, el cine corresponde más bien al “espectáculo”, porque nunca se está con los demás espectadores.

En el cine, a diferencia del teatro, no existe el aplauso. El aplauso, conforme a lo que Marías dice, significa una manifestación colectiva de entusiasmo, y supone la presencia de mucha gente.

En el cine no existe esto debido a que sólo existe la pantalla y la oscuridad que la rodea.

<sup>247</sup> “Y al no haber marco, al no estar subrayada la irrealidad de la escena, como ocurre en el teatro, el espectador cinematográfico entra en la pantalla, está en ella, está en el mundo virtual creado por la proyección, y ahí radica la peculiar succión o absorción del cine.”

El cine tiene la cualidad de absorber al espectador, de actuar como un estupefaciente sobre la persona, y a su vez también de ser arte. Sin embargo, dentro de esta polaridad, en el cine sea más importante la función de estupefaciente que la de arte. Aquella función, según señala Marías, corresponde a una dimensión positiva y salvadora, porque se encuentra directamente relacionada con la posibilidad de evasión, y de di-versión<sup>248</sup>. Esta última noción inspirada de la concepción orteguiana del teatro, que el filósofo madrileño ha desarrollado en su *Idea del teatro*, es crucial para Marías, ya que por “di-versión” se refiere a la necesidad humana de “evadirse” de un mundo, para “con-vertirse” en otro.

Y esto justamente surge en el cine: el espectador se evade por unas horas de su realidad, para entrar en otra; la realidad de la película que se encuentra contemplando.

Ahora bien, el cine, Marías, le considera como una extremada irrealidad, por tratarse no de cosas reales, sino de proyección de fotografías, las cuales se hallan en movimiento; esto es, apareciendo y desapareciendo. <sup>249</sup> “Por tanto, el cine es pura y simple fantasmagoría: ahí está su limitación y su grandeza”. La fantasmagoría del cine consiste en poner y traer ante el espectador cierta realidad, por tal motivo resulta ser un arte de presencia. Es un arte que se encuentra articulado, de tal manera que en los primeros metros de la cinta proyectada, el espectador ya sabe a qué atenerse respecto a la película

---

<sup>247</sup> Ibid, pág. 51.

<sup>248</sup> Recuérdese que Ortega elabora su tesis acerca del teatro considerando la noción de “diversión”, “distracción”, juego, como aquel momento necesario para el ser humano para desatenderse de su vida. Véase las páginas 111 y 112 del presente capítulo.

<sup>249</sup> Ibid, pág. 52.

que va a ver. En el caso del teatro, por su parte, lo decisivo es la butaca que impone al espectador un punto de vista único, inmóvil e invariable; lo contrario ocurre respecto al cine, en el cual si bien hay butacas, estas poco importan debido a la capacidad de movilidad que posee el cine.

El cine es un espectáculo móvil y de muchas perspectivas, debido a que posee múltiples puntos de vista, de este modo la inmovilidad del espectador no es fundamental, ya que se mueve virtualmente y en esto se parece más a la novela que a la obra teatral, aunque se diferencia en el sentido <sup>250</sup> “...*que la novela es un arte de imaginación, y el cine es arte de presencias; todo lo que se ve ha tenido que ser real, al menos visible y fotografiable.*”

Marías advierte que la definición de “cine” como un arte de presencias no es suficiente, ya que de ser así el documental también sería cine, pero esto no es. El documental es aburrido y nadie sería capaz de soportar un largometraje, en el cual se desplegara un documental sobre un tema determinado. Por tal motivo el documental es siempre breve, es un “cortometraje”. El cine, a diferencia del recién mencionado “documental”, es por el contrario, entretenido, porque para interesar y agradar muestra un drama humano. Marías propone que la mejor definición de “cine” es entonces la de “un dedo que señala”, ya que el cine es, <sup>251</sup> “*un dedo que va señalando las cosas, subrayándolas, mostrando una y otra y otra, que hace **atender** sucesivamente a diferentes cosas.*” Puesto que logra que la cantidad de personas que se agolpan en la entrada para ver una película sepan desde el primer momento quién es su principal protagonista, todo esto gracias a un dedo invisible que le ha señalado. Por tal motivo Marías concluye afirmando que <sup>252</sup> “*El cine tiene el arte de señalar y hacer que se atienda a ciertos detalles concretos y no a otros.*”

Tales detalles y la conexión que existe entre las cosas señaladas o realidades se le denomina “mundo”, y lo que se despliega en la pantalla es el mundo cinematográfico.

Ahora bien, el mundo cinematográfico o mundo del cine, es un mundo articulado y conexo, señalado por el dedo de la cámara, el cual requiere de la vida humana, porque no hay mundo si no hay vida. En relación a este punto preciso, Marías inspirado por la tesis de

---

<sup>250</sup> Ibid, pág. 53.

<sup>251</sup> Ibid, pág. 54.

<sup>252</sup> Ibid, pág. 54.

Ortega acerca de la relación yo y mundo, yo y las circunstancias <sup>253</sup>, introduce el argumento que apunta hacia la relación vital entre el yo y el mundo. Puesto que según él no existe el yo sin el mundo, y el mundo sin el yo. En el caso del cine se establece un tipo de conexiones mundanas, o conexiones vitales, que demuestran que el cine no se identifica, para nada, con el teatro; es más, que es algo distinto de aquel.

El teatro es escenificación, escena y escenario, esto último es entendido como <sup>254</sup> *“un ámbito donde están las cosas.”* En cambio, en el cine no hay tal, porque <sup>255</sup> *“...en él se establecen conexiones que no son materiales, que no son locales, espaciales, que no implican coexistencia física de las cosas, presencia local mutua, proximidad o contigüidad, sino un tipo de presencia más sutil, que es la presencia mundana, vital, la presencia de las cosas en una vida \_ o en varias vidas que conviven \_”* Y en esto radica el aporte capital del cine, su magia y la causa de su “potencia diversiva”, esto es aquello que hace que el hombre se di-vierta, se aparte de una realidad y entre en otra. Así, el cine establece toda una vida humana, con todo lo que hay en ella. De aquí que no cabe extrañeza alguna que el cine sea el arte del siglo XX, porque la época actual ha llegado a tener una idea cinematográfica de la vida, como un algo que acontece, un drama, una pretensión que se realiza en un mundo.

Marías comenta, a propósito de la técnica cinematográfica más elemental que se aplica en el cine, la capacidad que esta tiene de recrear una realidad mediante una selección de momentos plásticos, visuales, fotografiables, de tal modo que se puede presentar abreviadamente un largo período de vida mediante unos pocos fotogramas que sugieren un hilo irreal, sirviéndose para ello de los detalles simbólicos, convertidos en centros significativos.

De aquí entonces que el elemento simbólico en el cine permite recrear atmósferas para poder dar cuenta, por ejemplo, del paso del tiempo. Esto es, que muestra en breves imágenes muchas cosas.

---

<sup>253</sup> Véase el capítulo II “La Filosofía Raciiovitalista de Ortega y Gasset”, en la cual se desarrolla la visión orteguiana sobre circunstancia, yo y mundo.

<sup>254</sup> Ibid, pág. 57.

<sup>255</sup> Ibid, pág. 57.

En cuanto al diálogo, al uso de la palabra, el cine es la liberación de ella. Por tal motivo los especialistas aficionados a él, prefieren el cine mudo a aquel en el cual se hace uso del sonido, de la palabra.

Marías no comulga con este criterio, ya que para él, el cine es siempre mudo, aunque sea sonoro.<sup>256</sup> *“Lo que el cine hace con esa realidad sonora que es, por ejemplo, la conversación, es proyectarla, mostrarla, señalarla; es decir, el tratamiento cinematográfico es siempre mudo, sea o no muda la realidad representada en el cine; si en ella hay ruidos o conversación y se oyen, no importa; lo que el cine ejecuta con ellos es una operación silenciosa.”* De aquí que el diálogo no estorba al cine, a no ser que se trate de un auténtico diálogo cinematográfico.

El aspecto en el cual tanto el cine como el teatro se parecen, tiene relación con la visibilidad que poseen los interlocutores que forman parte de la obra. Sin embargo, el error del cine ha consistido justamente en creer que basta con esto y que su caso se reduce al del teatro. Marías aclara al respecto que en el teatro la palabra es sustantiva debido a que la acción es mínima, incluso hasta hace unos decenios, el verso ha cumplido un rol destacado. Esto ha sido así porque el diálogo teatral no es un diálogo real y efectivo, es<sup>257</sup> *“...una irreal y artificiosa sustantivación de la palabra, a la que corresponde, en forma extrema, la sustantivación métrica, la vestidura rítmica, la versificación del diálogo.”* Esta sustantivación de la palabra en el teatro se debe al carácter relativamente estático de éste, lo cual es propio de la escenificación. La escena es algo así como un estanque; y en la transición de una escena a otra hay cierta discontinuidad y articulación. El cine es justamente todo lo contrario, siempre está fluyendo, nunca estático, por lo mismo el diálogo que se da en él es también fluyente y ocasional. Marías reconoce que todo decir es ocasional y fluyente, pero el cine lo es en grado máximo, debido a que en él las cosas se pueden decir dentro de la variación de las distancias. Esto quiere decir que va a depender de la distancia con que las cosas se presenten en una escena para graduar el sonido,

<sup>258</sup> *“desde la figura remotísima que se recorta sobre el horizonte, en una llanura del Oeste, y cuya voz es apenas audible, hasta el primer plano.”*

---

<sup>256</sup> Ibid, pág. 60.

<sup>257</sup> Ibid, pág. 60

<sup>258</sup> Ibid, pág. 61.

En el teatro, por su parte la distancia se encuentra fija. Marías comenta al respecto que Ortega dijo en cierta ocasión que era necesario recrear un nuevo tipo de diálogo, de palabras y de formas expresivas, de tonos de voz y modos de decir, ya que las cosas que se pueden decir en primer plano, no se pueden decir en un escenario. Así, en vistas de considerar el criterio orteguiano, Marías afirma que el diálogo teatral no sirve para el cine. Al cine le corresponde la palabra cinematográfica que sirve a la imagen y se dice en función de ella, considerando la imagen precisa que se está proyectando en ese instante. Esto es producto de la movilidad o capacidad que el cine posee, cuya presencia cinematográfica es una <sup>259</sup> *“presencia móvil, fugitiva, inestable, a punto siempre de ausentarse, constituida por movilidad.”*

Tal presencia fugitiva e inestable se caracteriza porque se encuentra constituida por fugacidad, aparecer, por lo visto y no visto, es decir, por la magia. El cine es magia, y se le denomina de esta manera porque la forma primaria del cine fue la “linterna mágica”. En él las cosas están llegando y se están yendo, en esencial fugacidad; de aquí que el cine sea gerundio, porque es movimiento hasta en la simple proyección inmóvil. El movimiento procede de la cámara, no de los objetos, de la proyección y del carácter fugitivo de la imagen que viene y se va.

Marías señala que la paradoja del cine radica en la recreación de la vida humana, ya que el espectador al ser sacado de su propia vida para entrar en otra, es conducido a una realidad que es también mundo ; recreándose así otro mundo virtual, en el cual el espectador vive por un momento fantasmagóricamente.

El cambio que el cine ha provocado en la sociedad humana ha sido tan grande que, hoy en día, gracias a los avances de las telecomunicaciones, el hombre es capaz de asistir a una realidad que se halla a varios kilómetros de su realidad. Tal fenómeno es, por ejemplo, el caso de la T.V., que posibilita el acercamiento del hombre a otra realidad distante.

De esta manera el hombre moderno, que ha sido formado por el lenguaje cinematográfico es capaz de entenderlo sin dificultades, lo cual es muy distinto de las generaciones pre-cinematográficas que no comprenden o les cuesta entender dicho lenguaje.

---

<sup>259</sup> Ibid, pág. 62.

En suma, dice Marías,<sup>260</sup> *“el cine recrea nuevas estructuras y nuevas perspectivas, que recrea en formas distintas la vida humana, y significa un fabuloso, incomparable enriquecimiento del mundo y de nuestra vida.”*

En cuanto a la pregunta que Marías se formula acerca de si el cine lleva dentro de sí la posibilidad de dilatación y enriquecimiento imaginativo de la vida, responde que esto pareciera dudoso. Pues, de los dos elementos que intervienen en el cine, esto es, el talento y la técnica; el cine se queda del lado de la técnica. Sobretudo el cine actual, que se resiente de falta de talento, a cambio de un enorme desarrollo de la técnica. Juzgar la situación del cine actual de esta manera no es, según Marías, del todo correcto; ya que el cine, a diferencia de las demás artes como la novela y las obras teatrales, todas ellas representantes del drama humano, por formar parte de una tradición, han inundado el ámbito del drama, dejando al cine casi en medio siglo, con una falta total de géneros cinematográficos, en comparación con el despliegue de toda clase de géneros literarios, poéticos, narrativos y dramáticos.

También influye las condiciones de la producción cinematográfica, puesto que una película requiere del trabajo de grandes equipos, no de una sola persona. Lo cual resulta ser una gran dificultad o traba para el desarrollo del mismo, máxime cuando se trata del cine español.

Marías, comenta que otra de las dificultades más graves por las cuales atraviesa el cine consiste en el tipo de existencia comercial que éste posee, ya que el cine está hecho para multitudes y por lo general, según su parecer, las buenas películas gustan a las multitudes, de manera que,<sup>261</sup> *“...la calidad cinematográfica es suficientemente compatible con el carácter multitudinario del cine como realidad económica.”*

Esto se encuentra en relación con el *“esquematismo y la falta de imaginación que impone la rutina comercial del cine”*, ya que es prácticamente imposible imponer en un trabajo creativo el deber de cumplir con una determinada cantidad de horas para que este se realice. Ninguna gran obra escrita como *El Quijote*, *La Crítica de la razón Pura*, *Crimen y Castigo*, o *El Discurso del Método* tuvieron que responder a una cantidad de páginas determinadas de antemano. Ya que esto perjudica y pone trabas al libre curso de la

---

<sup>260</sup> Ibid, pág. 65.

<sup>261</sup> Ibid, pág. 68.

imaginación. Lo mismo ocurre en el cine, no hay cosa que dañe más a una película que imponerle el deber de ser filmada dentro de un rango de tiempo fijo, por tal motivo Marías propone otorgar una mayor elasticidad en la cuantificación cinematográfica.

El cine es imaginación y la imaginación no es sinónimo de “cosas raras”, pues las cosas raras, la mayor parte de las veces son propias de la falta de ella.

Desde cierta cantidad de años ( Marías afirma que en su tiempo esto corresponde a unos treinta años) se comenzó a hacer cosas raras en el cine, muchas de ellas, geniales, y que tenían un rasgo común con todo el arte de la época y que Ortega había bautizado con el nombre de la “deshumanización del arte”.

Una vez que se descubrió que todas estas cosas eran insuficientes, el cine se volcó al llamado “Neorrealismo”. El cual ha consistido en una renuncia a la imaginación y en la complacencia de algunas realidades caminando a pasos agigantados hacia el virtuosismo y por tanto al amaneramiento. Esto ha conllevado que,<sup>262</sup> *“las películas recientes de esta tendencia, que en un primer momento tuvo cierta frescura y alegría al complacerse en la presentación de cosas, se van convirtiendo en puro oficio, en virtuosismo que no suscita la menor ilusión.”*

Una consecuencia de dicha tendencia es la falta de actores cualificados en la pantalla. En otros tiempos, los actores y actrices eran personas sumamente atractivos, que complacían a los espectadores por sí mismos. En los tiempos actuales estos ya no existen, son personas que saben su oficio y lo cumplen, pero no producen en el público empatía alguna.

Otro asunto radica en el hecho que el cine suele manejar un material prefabricado, llámese novelas u obras teatrales, que han surgido al margen de hacer algo directamente relacionado con el cine, lo novedoso consiste en retraerse de sí mismo a la fotografía. Señala Marías que todas las películas que no son representación de novelas o dramas filmados resultan ser una mera muestra cinematográfica de paisajes, ciudades o ambientes, cuyo mérito reside en la cámara.

La crisis de la imaginación en el arte tiene su tabla de salvación en la artesanía, y esto vendría a ser, para el cine, las películas del Oeste, las cuales se encuentran dentro de una tradición muy lograda, con unas gotas de ironía para permitirles salvar el tiempo

---

<sup>262</sup> Ibid, pág. 70.

transcurrido. Asimismo, las exigencias técnicas y constructivas son otras, que corresponden a las películas policíacas y de espionaje,<sup>263</sup> *“en que la economía de recursos y la exigencia de inteligibilidad son las que deciden.”* Marías sostiene que la película policíaca es siempre sobria, con un mínimo de fotogramas que poseen una gran eficacia, y por lo mismo son satisfactorias en extraña proporción.

Otro tipo de cine es la comedia divertida, la cual se ha caracterizado por tener como base dos elementos: los actores atractivos y la movilidad cinematográfica. Sin embargo, en la actualidad la comedia divertida ha sido corrompida gracias a que se ha introducido dos fuerzas: los actores antipáticos y el psicoanálisis. Pues,<sup>264</sup> *“Estas dos plagas han destruido la cosecha de películas cómicas, de comedias divertidas y estrictamente cinematográficas: la gente empezó a analizarse y tener complejos, y a poner cara de circunstancia, y todo eso sin moverse en la pantalla, y ha sido atroz.”*

El espectador también hoy en día ha cambiado su actitud respecto al cine, ya que ha perdido la sinceridad. Antes él iba al cine porque le producía placer, hoy asiste obligado a sentir un gusto que no siente.

En cuanto al progreso técnico del cine, Marías admite que siempre ha habido de parte del público cierta resistencia a los avances, sin embargo él no está de acuerdo con tal criterio, ya que, independiente de los progresos, el cine siempre va a ser tal. Incluso tales recursos técnicos pueden servir de instrumentos para la imaginación, y como posibilidad efectiva de descubrimiento y dilatación de la vida humana. Por lo tanto,<sup>265</sup> *“...hay que usar los recursos técnicos como instrumentos para una representación **imaginativa** de la vida humana, una representación que cada vez sea más rica en alusiones y posibilidades virtuales; esto es, que no sea solamente reflejo, copia degradada de la realidad efectiva, sino una posibilidad de ir más allá de donde estamos. Nuestro mundo, el mundo real en que vivimos, termina en la pantalla; pero ésta es una ventana por la cual podemos ver, imaginando las posibilidades de nuestra propia vida.”*

\*\*\*

---

<sup>263</sup> Ibid, pág. 71.

<sup>264</sup> Ibid, pág. 72.

<sup>265</sup> Ibid, pág. 73.

En consecuencia, resumiendo lo dicho acerca del arte y de sus manifestaciones, Ortega desarrolla una clasificación de las artes inspirado en la obra de su maestro de Marburgo. Tal clasificación considera principalmente la pintura, la música y la poesía, de las cuales se suceden la danza y la arquitectura.

Sobre estas dos últimas no se ha hablado en esta sección, pues el filósofo madrileño se ha explayado más, y en profundidad, en sus análisis sobre las tres formas estéticas mencionadas antes. Así, la poesía como la épica y el teatro, Ortega las ha insertado dentro del Arte Literario; y la música, como la pintura, son consideradas como formas estéticas independientes y autónomas en relación con el Arte Literario.

Respecto al cine, también llamado “séptimo arte”, Ortega no desarrolla un análisis sobre este género artístico; sino, como se ha visto en las páginas anteriores, su discípulo Julián Marías, quién inspirado por los planteamientos de la Filosofía Racio-vitalista de su maestro, elabora una reflexión sobre el cine a partir de las tesis orteguianas acerca del papel de la imaginación en el arte, los niveles de proyección de la voz en los tres planos de la distancia: lejos, cerca e intermedio; y la tesis que concibe al cine como posibilidad de evasión, o diversión, esto es en cuanto salida de una realidad como lo es la vida misma y la responsabilidad de tener que asumirla día a día, para entrar en otra realidad, que es la del drama ficticio que están presentando los protagonistas de la película. Por tal motivo, afirma Marías que el cine posee el don de atrapar al público que se reúne en multitud para verla. El cine debido a todas sus cualidades como arte destinado a mostrar nuevas realidades es, como este discípulo de Ortega señala, una de las principales formas estéticas del siglo XX.

La pintura y la música, que son examinadas acuciosamente por Ortega, son expresiones artísticas que han respondido a los cambios y evolución de las diferentes épocas; sobretodo la música, la cual ha ido experimentando todo un proceso de transformación, al grado que la impopularidad de los compositores contemporáneos se debe al alto nivel de refinamiento musical que ellos han alcanzado. Y que el público no ha logrado ponerse a esa altura, pagándoles con incomprensión y rechazo.

En el caso de la pintura, cuya diferencia no dista mucho de la música; sus artistas, es decir, los pintores contemporáneos, procuran expresar una visión más plástica, innovadora y creativa que aquellos de las escuelas tradicionales. Por tal motivo, el impresionismo, con

su innovadora técnica, pincelada, brochazo y estudio de la luz, ha resultado ser un estilo declaradamente auténtico y creativo, que rompe con las fórmulas de la antigua escuela.

Para Ortega, el genio que se expresa a través de la plástica demuestra esa genialidad en su capacidad de innovación y de su constante búsqueda de recursos y técnicas con el fin de obtener una nueva forma de expresión, de visión de las cosas y una nueva representación de la realidad. De este modo, Goya, dentro de los pintores españoles es considerado por el filósofo madrileño, uno de aquellos artistas dotado de una notable genialidad, insegura, pero ávida de indagar en nuevas formas de hacer su arte. En Goya se fusionan el artífice y el orfebre, en el trabajo de artesano, puesto que en su pintura se observa esa labor artesanal de utilizar las manos<sup>266</sup> para crear. En él es posible apreciar cómo alguien es capaz de colocar todas sus potencialidades y esfuerzo al servicio de la pintura, cómo el artista llega a afanarse por aplicar en su obra las técnicas más avanzadas que han aparecido, y llegar a estar muy adelantado en materias de usos y técnicas en la pintura. Goya ejecuta su obra con las manos, y a ella se dedica a trabajar con tesón.

El modelo que Ortega tiene acerca del pintor, él mismo lo describe como alguien que se muestra pobre en inteligencia en comparación con el intelectual, todas sus facultades las concentra en trabajar con sus propias manos, por tal motivo diera la impresión que cuando el pintor habla no supiera nada y su cuadro fuera el inteligente.

Respecto a las Artes Literarias, en particular aquellas que se han tratado en esta sección, como lo es la Novela, Ortega sostiene acerca de ésta, que es un tipo de género literario que se caracteriza por ser pura actualidad y que se contrapone a la épica, porque la épica tiene por tema el pasado.

La Novela es un arte del presente, la cual surge en los momentos de crisis de la cultura<sup>267</sup>, cuando los antiguos mitos han dejado de tomar forma para los hombres de la época actual. En la Novela Contemporánea, tanto sus personajes como la representación que en ella se hace de la realidad, van, según Ortega, por el camino de la metafísica.

---

<sup>266</sup> Véase las páginas 127 y 128 del presente capítulo.

<sup>267</sup> Recuérdese el tema desarrollado en el capítulo III “La Razón Histórica y la Creencia según el planteamiento orteguiano”, y IV “El Raciocionalismo en el Arte”, donde se ha expuesto la tesis orteguiana acerca de la diferencia entre idea y creencia, y el proceso histórico, en el cual se pierde la fe en la creencia, y el hombre ha de buscar en la razón, en el pensamiento, esa nueva idea que gestará la nueva fe en otra creencia.

El Teatro es otro género, en el cual Ortega distingue dos tipos diferentes: uno culto y el otro popular, uno de protagonistas y otro de agonistas. El primero corresponde al teatro francés y a la tragedia; en cambio, el segundo es propio del teatro español, el cual se caracteriza porque sus protagonistas no resultan ser interesantes, sino la acción que en él se desarrolla, la aventura.

En el teatro se da la unión vital entre autor y espectador, donde cada cual juega su propio rol. El actor representa un papel, asume una identidad que no es la propia, y el espectador contempla una realidad ficticia. Esto se debe a la necesidad humana de falsificación de la realidad, de distracción o desentendimiento por unos instantes de la responsabilidad de tener que estar haciéndose cargo de la propia vida, y poder ingresar a otra diferente. La tesis que Marías aquí desarrolla está basada en la concepción de Ortega acerca de la distracción que los seres humanos requieren para poder olvidarse por unos momentos de la carga de la propia existencia, y así poder desentenderse de ella. Tal tesis, como se ha mencionado en la presente sección, el filósofo madrileño la desarrolla cuando habla acerca del teatro.

Por último, la poesía, que Ortega la define como “El álgebra superior de las metáforas”, descubriendo en ella la importancia que la metáfora tiene para la poesía, es posible llegar a deducir que sin metáforas no hay tal.

El filósofo madrileño logra distinguir entre la metáfora clásica y la metáfora moderna. La primera se caracteriza por substituir un objeto concreto por otro, y la segunda por ser simbólica y creadora.

En el estudio acerca de la metáfora y de su relación con la poesía, ha sido posible dividir en la concepción que Ortega desarrolla acerca de esta, cuatro etapas diferentes.

En la primera etapa, Ortega considera que la metáfora se encuentra dentro del ámbito sentimental, y carece de un fundamento lógico.

En la segunda etapa, la metáfora es concebida como el objeto estético propiamente tal, por ser la creación de una realidad bella, y ser imagen de algo, que a su vez, en cuanto imagen, es también propia de la persona que contempla dicha imagen. Esta relación se produce gracias al hecho que la persona vive ejecutivamente la imagen, a causa del sentimiento que la imagen le produce.

La poesía busca la metáfora o comparación parcial; procura gracias a la metáfora, la destrucción de los objetos reales para lograr la construcción de los objetos bellos. De tal modo que la poesía pasa a ser, producto de esta doble función de la metáfora, la expresión de lo bello.

La tercera concepción sostiene que la metáfora es usada en la ciencia, y es, a su vez, constitutiva de la poesía. En esta última, la metáfora surge a partir de la falsa identificación de dos objetos reales. La metáfora en la poesía moderna es mucho más compleja que en la poesía clásica, puesto que expresa sensaciones, reacciones ante fenómenos psicológicos o sociales, y es también creación pura.

En la cuarta y última tesis, la metáfora es considerada por Ortega como el medio de deshumanización, cuya esencia radica en una huida de la realidad. Lo cual significa más bien una destrucción de las formas concretas, vitales y humanas, y no una destrucción de la realidad misma. En ella se sacrifica lo real en pos de una nueva idea, de una representación de los mundos internos y subjetivos.

Cabe señalar, a propósito de la metáfora, que Ortega en sus dos últimas etapas acerca de su reflexión sobre ella, llega a sostener que la metáfora rompe con los límites de la poesía en el arte actual, y se expande en todas las direcciones de las diversas manifestaciones del arte, de tal modo que metáforas se pueden encontrar en la plástica, en la música, en el teatro, o en el cine. La metáfora así, deja de ser privativa sólo de la poesía, y se abre hacia todas las artes.

Entonces, conforme a este resumen es posible deducir que desde la concepción que Ortega elabora acerca del arte y de las diversas manifestaciones estéticas, se puede afirmar que en todas las artes se procura generar una nueva realidad mediante la representación de los recónditos mundos internos, el artista los reproduce atendiendo a su imaginación y a su refinado sentido estético, capaz de transformar lo burdo en bello. Pues, el artista mediante el dominio de su técnica, y de su capacidad de innovar en ella, genera nuevas formas, nuevas imágenes, que en el caso del Arte Contemporáneo, sólo un público debidamente instruido y educado en gusto estético puede ser capaz de sensibilizarse y entender las nuevas propuestas y tendencias artísticas, sin dejarse influir por el rechazo de los que no pueden darle alcance.

Por tal motivo, no es suficiente que el artista sea creativo y de exquisito gusto estético, sino que también es necesario incorporar al público, enseñándole a entender tales nuevas creaciones, porque el arte no se restringe en forma exclusiva a sus creadores, sino que se abre también hacia el público que lo ve.

## **CONCLUSIÓN Y SOLUCIÓN A LA PROBLEMÁTICA ACERCA DE LOS PRINCIPIOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Conforme al análisis realizado en las presentes páginas es posible dar respuesta a las preguntas fundamentales: ¿cuál es la concepción estética que Ortega tiene sobre el arte?, y ¿de qué manera el arte se relaciona con la creencia, la cultura y la sociedad del siglo XX? \_

Para responder estas dos interrogantes, se revertirá el orden de su planteamiento, comenzando de este modo, con dar respuesta a la última de ellas, y terminar con la primera.

Es necesario advertir, para dar inicio a las respuestas, que el aporte de Ortega al ámbito de la reflexión sobre el arte es indiscutible. El arte es, tal vez, una de las principales formas del saber, a partir de la cual se manifiesta, la manera de pensar, sentir y percibir de una sociedad, de modo que una crisis social se expresa en el arte que la generación más joven cultiva y da cuenta del cambio de mirada que la sociedad está experimentando. El siglo XX es una época de crisis, el arte que va naciendo, emerge de ella, del cambio de las creencias, que estéticamente comienzan a ser cuestionadas y plasmadas en cada obra, en cada palabra del poeta, en cada pincelada del pintor o en cada nota que el músico va componiendo. Todo ello va dando cuenta de esa búsqueda, de las nuevas ideas que van a ir dando forma a las nuevas creencias que se impondrán a las cuestionadas creencias antiguas, que son parte de la tradición. Ortega capta ese cambio de mirada y con cautela sugiere al crítico de arte que trate de entender el arte contemporáneo, que el público intente abrirse al nuevo arte, porque este último es el fiel reflejo de lo que está aconteciendo dentro de la sociedad misma. Si el historiador quiere analizar las características propias del siglo XX; y

bucear en el fondo de la realidad en la que vive el hombre contemporáneo, que indague, busque y reflexione en el arte, porque en él, como se ha señalado en líneas más arriba, se ha exteriorizado aquello que está en el interior de la sociedad y de la cultura.

De este modo, para Ortega el arte es de una tremenda importancia, porque es la expresión del fondo recóndito de la interioridad, del mundo imaginario, donde las ideas nacen, y que junto a las ciencias, las matemáticas y la Filosofía comparten el mismo sitio. Aunque es probable se encuentre antes que éstas por ser el arte, tal como el filósofo madrileño advierte, la primera de las formas del saber donde se da a lugar las nuevas ideas que dominarán a la sociedad. Si el arte es para Ortega una forma del saber en el cual se expresan las ideas del mundo imaginario del hombre, ¿en qué se puede distinguir de los demás saberes, los cuales también, dan cuenta de ese mundo imaginario? \_ Ortega dirá que lo que hace que el arte sea lo que es, requiere de una buena dosis de sensibilidad, de sentimientos, que muestre lo humano, lo más humanamente posible, esto es, la vida misma con todos sus matices. Sin embargo, tal como se ha expuesto en las páginas del presente trabajo <sup>268</sup>, tal visión cambia cuando se trata del Arte Contemporáneo, pues el nuevo arte se ha deshumanizado, a éste ya no le interesa tratar la problemática humana, ni la vida como tal, sino que mostrar una problemática estética escindida de su elemento humanizador, de aquí que este arte contemporáneo tienda a su abstracción, en el sentido que la pintura está más interesada en el análisis de la línea; la música, en el sonido en cuanto resultado de la pulsión de determinadas notas y la poesía, de abordar una metafórica cada vez más compleja y alejada de su elemento sensible.

El arte contemporáneo es entonces un arte lejano para la masa que acostumbra a buscar en él elementos comunes a la realidad sensible y por tanto cercanos a su manera de sentir y percibir, le resulta ser cada vez más distante. Lo que ocurre se debe al hecho que el hombre corriente posee una sensibilidad más rudimentaria, y el artista auténtico ha desarrollado una sensibilidad más exquisita, lo cual hace que estas dos sensibilidades no se logren encontrar. Por tal motivo, el arte contemporáneo se caracteriza por ser un arte en el cual el público no le entiende, generándose una brecha entre ambos. Esto demuestra que la crisis del siglo XX en lo que concierne al arte radica que éste es un arte no comprendido por el público, por el hombre de su propia época.

---

<sup>268</sup> Véase el capítulo IV “El Racio vitalismo en el Arte”.

El arte contemporáneo rompe así con la tradición y con ello rompe también con su accesibilidad para el hombre medio. ¿No será que con ello el arte contemporáneo es fiel reflejo de una crisis, en la cual un sector de la sociedad manifiesta su desconformismo y rebelión contra las viejas creencias estéticas de la tradición y busca sus nuevos principios en la interioridad del arte mismo? Esta pregunta es factible de formularse luego que Ortega dijera que el arte contemporáneo es un arte deshumanizado. Asimismo es necesario recordar que el inicio del siglo XX se encuentra asolado por las dos guerras mundiales, por grandes guerras civiles en España y Rusia; por sistemas dictatoriales en Italia y Alemania, en fin por el enfrentamiento humano y por la sangre derramada en todas las naciones que han sido afectadas por los alzamientos armados, movilizadas por los intereses mezquinos de determinados grupos que van en pos de sus propios intereses. Todo ello de alguno u otro modo afecta al arte y a los artistas, que sensibles a todos estos acontecimientos van mostrando en sus obras lo que ellos perciben, o captan de una sociedad que se está despedazando. Ortega advierte que algo está ocurriendo en el arte, algo acontece en el alma humana que busca liberarse de las viejas doctrinas, de los totalitarismos, y procura con un cambio de mirada encontrar nuevos horizontes, con la esperanza de azir un nuevo orden que le permita al hombre posar sus pies en un terreno más firme y más cercano a lo real que el que poseía el hombre antiguo.

La crisis del siglo XX es el resultado, tal como Ortega lo dijera en su *Historia como Sistema*, de la pérdida de la fe social en las antiguas creencias, y comienza a urgar de nuevo en las ideas para gracias a ellas dar con una nueva creencia que a su vez regirá en el nuevo orden. El arte contemporáneo refleja fielmente esta crisis de los antiguos valores, su desdén por ellos, y su búsqueda de otros nuevos, que rompen totalmente con lo anterior. De este modo, el artista se aleja de la tradición, su arte se hace cada vez más libre, las ideas que en él se expresan tienen estrecha relación con el campo específico del arte mismo. Esto se observa a través del aspecto lúdico, que se caracteriza por la innovación de las técnicas utilizadas producto a su vez de la nueva visión de las cosas. Así por ejemplo en la música y en la pintura, el gusto estético es de un gran refinamiento, como es el caso de Debussy en la música. En la poesía, hay una clara transformación de la metáfora que se hace cada vez más abstracta y compleja. En la novela se produce un cambio en relación a la visión de los personajes, los cuales quedan desplazados por la acción.

En el teatro, la forma de vincularse entre la obra y el público se da de un modo diferente que en el cine. En el teatro la relación público y obra es más bien un asunto que atañe a individuos; en cambio, en el cine es entre la obra y un grupo de personas, de tal modo que el cine llama a multitudes. Si al cine se acude masivamente, en el teatro la individualidad y la relación individuo-obra es lo que impera. Es necesario advertir que el cine es el género artístico predominante, al punto que es posible afirmar que el cine es el arte genuino del siglo XX. ¿Cómo comprender este siglo sin la cinematografía? \_ Sería prácticamente imposible hacerlo. En él se representa la vida humana con sus matices, como también se expresa la imaginación mediante símbolos, en el cual las metáforas hablan por medio de imágenes visuales. Cuando en el cine se incorpora el sonido a la imagen, se produce un gran vuelco inaugurándose una nueva era donde predomina lo audiovisual. Los cambios sociales del siglo XX se acompañan del desarrollo de las tecnologías y el cine, el arte por excelencia de este siglo, es producto de dicho avance tecnológico. ¿Acaso la crisis de este siglo de grandes cambios no es ocasionado por el vertiginoso desarrollo de la técnica? Y el artista, ¿acaso no avizoró esto al rebelarse contra el arte de la tradición y comenzar a buscar en su misma especialidad nuevas técnicas, atreviéndose a jugar con toda la libertad de su imaginación, con el objeto de hallar en ella nuevas formas de expresar lo humano, pero esta vez haciendo un esfuerzo por trascenderlo? Ortega cuando exige al crítico de arte contemporáneo el deber de estar preparado para su misión de ser intérprete de la obra de arte, de estar compenetrado con las nuevas formas artísticas y de entender a cabalidad los nuevos estilos que están surgiendo, no hace otra cosa que exigir un imperioso deber de estar al día, con lo que el artista de la época está mostrando, porque él está rebelando el alma que mora en la sociedad y que es necesario que alguien preparado logre interpretar lo que el artista dice, porque él mismo no sabe interpretar o hablar de su propia obra, sabe mucho sobre técnicas, pero como su inteligencia se ha desplazado hacia sus manos, en el momento de decir algo sobre aquello lo hace con mucha dificultad. De este modo Ortega privilegia la reflexión sobre el arte y por ello coloca al crítico en una posición superior a la del propio artista. Asimismo, como a él le parece más útil la función interpretativa, sin desestimar la inspiración y sensibilidad creadora, la labor reflexiva del filósofo le resulta fundamental. Pues, el filósofo analiza el arte desde los principios de la filosofía, lo cual otorga a su reflexión, una sólida base que le posibilita esclarecer aquello

que al público le parece oscuro u obstruso y gracias a esta capacidad puede moverse entre cosas que ignora sin causar en ellas mayor daño<sup>269</sup>. Asunto que al historiador le es negado, pues sabe sobre arte poco o casi nada, y que por lo mismo comparte la misma posición que el esteta. ¿Ortega acaso con esta apreciación no se aproxima a Sócrates, o a Platón en su crítica contra los sofistas, aquellos que sin saber creen saberlo todo? Como se ha sostenido en los primeros capítulos de este trabajo <sup>270</sup>, Ortega posee ingerencia sobre los temas y problemáticas relativas al arte desde sus inicios como filósofo y ensayista, tal como Morón sostuviera, sus primeros escritos fueron sobre arte y a él le dedicó gran parte de su vida y de su obra. Por lo tanto hablar e interpretar a éste le competía desde su misma formación como filósofo.

Esto último posibilita deducir la respuesta a la primera de las interrogantes, pues el arte, para Ortega es una forma de conocimiento, la expresión de una idea, de la creencia. Es una forma vital, un orden u organización de la vida humana y colectiva. En él se manifiesta lo real a través de lo irreal; es imaginación, creación, innovación, originalidad, autenticidad, la expresión profunda del artista, no es sólo técnica, es creación del alma humana.

El arte es la exteriorización del mundo interno o imaginación. Es una obra del hombre, en la cual él utiliza su intelecto, sus manos y en el caso de la danza, su cuerpo; el arte es sensibilidad estética, es una manera que el hombre tiene de buscar su certeza.

Conforme a esta concepción de arte es posible decantar los principios o fundamentos del arte contemporáneo, los cuales no son otros que la innovación y la libertad para indagar o explorar en la búsqueda de nuevas soluciones, descubrir nuevos caminos, a diferencia del artista del pasado, quien imbuido por las restricciones de los convencionalismos de la visión tradicional no pudo lograrlo. Esto va acorde con las necesidades de una época que se abre al desarrollo de las tecnologías y a través de las crisis sociales que pretenden ser ahogadas por las visiones totalitarias, busca encontrar un nuevo rumbo a su destino. Para ello acude al ingenio, a investigar otras perspectivas, a mostrar la vida humana desde una óptica estética más pura, alejada de los convencionalismos de una tradición artística que ya no responde a las necesidades del actual siglo.

---

<sup>269</sup> Véase la página 86 del capítulo V “El esteta, el filósofo y el crítico de arte”, del presente trabajo.

<sup>270</sup> Véase los capítulos I “Las Fuentes del Raciovitalismo” y II “La Filosofía Raciovitalista de José Ortega y Gasset”, y las páginas 64, 65 y 66 del capítulo IV “El Raciovitalismo en el Arte”.

El arte contemporáneo, por lo tanto, es una arte que coincide con su tiempo, con los procesos, con las dificultades de la época. Sus fundamentos o principios se hallan en el sondeo estético para descubrir otras formas de expresión, otras realidades, otras maneras de pensar, percibir y sentir que le den un nuevo orden, una nueva organización, una nueva estructura a las cosas. De aquí que el artista se sienta con plena libertad para aventurarse y urgar como un niño en la búsqueda de otras posibilidades de hacer arte, saltándose las barreras impuestas por la tradición, de la mirada prejuiciosa y apegada al sentido común del hombre medio. En fin, los principios del arte contemporáneo son todos aquellos principios que surgen a partir del momento, que como bien decía Ortega en su *En torno a Galileo*,<sup>271</sup> “cuando cambia el mundo”. Con esto él se refiere a las nuevas ideas que dan origen a las creencias que rigen el mundo del siglo XX. Desde la perspectiva estética, estas ideas son las que el mismo Ortega mencionara en la *Deshumanización del arte*<sup>272</sup>, y que se podrían numerar de la siguiente manera:

1. Nueva tendencia que consiste en estilizar o deshumanizar, a superar toda cuota de realismo natural, para que prime el arte por el arte.
2. La búsqueda de lo lúdico.
3. La preponderancia del elemento burlesco.
4. La búsqueda de una trascendencia en el sentido de la pérdida de seriedad producto de la liberación de todo tipo de formalidades.
5. La tendencia de llevar a la metáfora hacia un punto cada vez más abstracto.
6. La idealización de lo real, que se hace cada vez más pura, porque el arte al ser idea, es subjetividad, y por lo mismo idealización.

Según Ortega esto es desrealización y por tanto deshumanización. El arte del siglo XX, de este modo nace de la necesidad de representar las ideas tal como se muestran en la mente del artista. Es un vuelco hacia la interioridad o subjetividad del creador, y en este vuelco radica el más importante de sus principios, esto es, el arte en cuanto idea que germina en la mente del que crea

---

<sup>271</sup> Ortega, *En torno a Galileo, Obras Completas V*, pág. 69.

<sup>272</sup> Ortega, *La deshumanización del Arte*, Editorial Espasa- Calpe, Madrid, 2.000, página 426.

De este modo, con todo lo que en el presente trabajo se ha abordado y concluido, es posible afirmar que los objetivos<sup>273</sup> que han sido planteados en su inicio, han logrado ser alcanzados en plenitud. En particular aquellos que tienen por misión: reflexionar sobre los principios que rigen el arte contemporáneo desde la perspectiva de José Ortega y Gasset, esclarecer dichos principios que están presentes en la visión estética contemporánea y develar los principios que rigen el arte contemporáneo desde la perspectiva del espectador, del esteta, del artista y del filósofo. Por último, examinar el enfoque estético contemporáneo conforme al análisis sobre lo que la obra de arte es, sus efectos en el hombre, la sociedad y la cultura contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

- Da Vinci, Leonardo; 1999, Tratado de Pintura, Editorial Rescates, Buenos Aires.
- Marías, Julián; 1955, La Imagen de la Vida Humana, Emecé Escritores S.A., Buenos Aires.
- Marías, Julián; 1991, Acerca de Ortega, Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- Marías, Julián; 1999, Historia de la Filosofía, Alianza Editorial, Madrid.
- Morón Arroyo, Ciriaco; 1968, El sistema de Ortega y Gasset, Ediciones Alcalá, Madrid.
- Ortega y Gasset, José; 1955, Notas, Editorial Espasa Calpe, Madrid.

---

<sup>273</sup> Véase página 2 de la Presentación del presente trabajo.

- Ortega y Gasset, José; 1992, Obras Completas, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid; Tomos I, II, V, VI, VII y IX.
- Ortega y Gasset, José; 1995, El Tema de Nuestro Tiempo, Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- Ortega y Gasset, José; 2.000, Obras Selectas, Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- Zomosa, Hernán; 2.000, La Estética de la Razón Vital, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.