



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**TRES MOMENTOS FUNDAMENTALES PARA UNA ESTÉTICA  
SISTEMÁTICA DE ORTEGA Y GASSET**

Informe Final para el Seminario de Grado en Filosofía

Autor

RAUL CARLOS CALLE DE PAULA E SILVA

Profesor Guía

JORGE ACEVEDO GUERRA

SANTIAGO DE CHILE

2018

## ÍNDICE

I. Introducción.....	3
<b>II. CAPÍTULO I</b>	
<i>Adán en el Paraíso</i> .....	6
Notas Capítulo I.....	24
<b>III. CAPÍTULO II</b>	
<i>Meditaciones del Quijote</i> .....	25
Notas Capítulo II.....	50
<b>IV. CAPÍTULO III</b>	
<i>La Deshumanización del Arte</i> .....	51
Notas Capítulo III.....	63
V. Conclusión.....	64
Notas Conclusión.....	67
VI. Anexos.....	68
VII.	
Bibliografía.....	69

## I. INTRODUCCIÓN

La intención inicial de este ensayo será establecer los antecedentes que conforman el primer intento de sistematización de una perspectiva propiamente estética por Ortega y Gasset a partir un texto máximo del período temprano del autor. El diálogo constante con la tradición fenomenológica de Husserl, bien como lo que sería una especie de confesión de idealismo, como ha indicado Morón Arroyo en *Las dos Estéticas de Ortega y Gasset* (1968) – en *El Sistema de Ortega y Gasset* –, que más tarde va a perder terreno para una formulación casi diametralmente antitética de lo que en un primer momento hasta llegaría Ortega a exaltar, dan el tono de un momento del pensamiento del autor que, sin embargo, traería también pistas potentes de lo que más tarde serán, según la *Historia de la Filosofía* (1941) de Julián Marías, las formulaciones angulares de su sistema filosófico, es decir, ensayaría ya aquí Ortega los conceptos centrales de *vida y circunstancia*, aunque, posiblemente a la vez, una conceptualización poco original sobre el rol de la estética y el estatuto ontológico del arte mismo. El *peccatum juventutis* (*El Sistema de Ortega y Gasset*, p. 442 §1) le servirá a Ortega – como las peras malditas de las *Confesiones* de San Agustín – cuando menos a mor de asentamiento para una conciliación posterior, es decir, propiamente raciovitalista, entre realismo e idealismo. Sobre el *Adán*, al menos, se pretende establecer la posible reminiscencia idealista en la tesis propuesta contra la que las posturas posteriores, de las *Meditaciones*, el gran momento de establecimiento de su doctrina sistemática, y de la *Deshumanización*, en cuanto método estético integrado a un sistema metafísico pormenorizado y de continuidad metodológica con relación a la anterior, contrastarán y justificarán la virada copernicana, se podría decir, que significa la maduración del pensamiento orteguiano con relación a sus antecesores, aunque aquí limitado a la exposición de los aspectos estéticos y de los temas que implican, de una manera u otra, al arte. En este sentido, el *Adán* es una evidencia tanto de problemas y conceptos que van a acompañar la mayoría de los grandes planteamientos estéticos posteriores de Ortega cuanto portador de un cierto idealismo contra el cual toda su postura estética posterior no tomaría jamás sentido.

El *Adán* nos conduce, en seguida, a uno de los primeros vislumbres de la plena madurez del pensamiento orteguiano, presente en las *Meditaciones del Quijote*, y que nos regala no solo un marco fundamental de la sistematización del pensamiento de Ortega y formulaciones esenciales al raciovitalismo en cuanto doctrina genérica, metafísica, de la existencia, cuanto también, en primera mano, de lo que va ser un fundamento auténtico de una teoría estética propia, vinculada estrechamente a una perspectiva generacional de la dinámica existencial. Se trata de un relato que atestigua la integralidad en la teoría raciovitalista de Ortega de un abordaje estético que, se podría decir a grueso modo, está dedicado a la disección del problema de los géneros artísticos – más precisamente literarios – asociados y derivados de los primeros vislumbres de una ontología y una sociología sistémicas, al menos según Morón Arroyo. La misma teoría de la sensación física de Ortega se ve aquí implicada y complementada con relación a la primacía de la *función* con relación al *órgano* en la elaboración de los sentidos humanos y en mucha más conformidad con los principios ontológicos presentes ya en las *Meditaciones* con relación a los conceptos de *yo* y *circunstancia*, como indica Julián Marías. El abordaje estético que complementa la primera parte de esta obra no es simple coincidencia ni preferencia arbitraria. El *Quijote* trata de abrir camino por entre los dominios aparentemente monolíticos de las ciencias, naturales o morales, para una manera de ser en la que, a su vez, la forma estética, la apariencia, se pueda apreciar en su justo lugar, es decir, como objeto estético mismo (*La Estética de Ortega* [1973], Philip Silver. Nueva Revista de Filología Hispánica t. XXII, p. 305). Las *Meditaciones*, para la estética, son el esfuerzo en el sentido de garantizar autonomía a la obra y a la actividad artísticas de transcendencias enajenantes de sus propios objetivos, del alcance y justo lugar de su efectividad en cuanto formas de ser estéticas; se trata del contrapunto, o al menos del complemento, a muchos los influjos que le condujeron a Ortega a la escritura del *Adán*. Mientras la metodología del análisis de los géneros, en las *Meditaciones*, relata la apertura de este campo particularmente estético, es solamente en la *Deshumanización* que Ortega abordará la temática estética – y de la obra de arte – a partir de una metodología en plena sintonía con una teoría de la dinámica general de la *vitalidad* misma, llevada a través de la contradicción racionalista-

relativista, hasta un desarrollo pleno de la doctrina del punto de vista por *El Tema de Nuestro Tiempo* y *Sobre el punto de vista en las artes*, ambos antecedentes indisociables de la *Deshumanización*.

Finalmente, la “identidad del sentido artístico” de una época, entendida en el seno de una dinámica histórica generacional poblada de puntos de vista alternativos, le incita a Ortega un abordaje sociológico cargado de conceptos-clave para la verificación de la incidencia del raciovitalismo en la metodología del análisis estético. En el caso, la *Deshumanización* conforma un análisis de la “identidad del sentido” de la contemporaneidad del autor. Se trata de la rigurosa aplicación de la perspectiva filosófica del mismo Ortega a la fisonomía general de su tiempo tanto cuanto de sus contradicciones en los *usos* más pedestre de la existencia humana en el mundo; considérese, por ejemplo, que, para Ortega, “lo característico del arte nuevo, ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombre: “los que lo entienden y los que no lo entienden.” (*Deshumanización*, p. 355 §2). La actitud o sensibilidad épocal, tanto desde la actividad artística cuanto frente a la validez de la contemplación estética descrita por Ortega, no se trata de una simple constatación sociológica del momento histórico, sino que de una transición material que atestigua la estrecha vinculación entre el foro interno del sujeto y el entorno en el que él necesariamente existe. La ironía frente al requisito de transcendentalidad requerido del arte en el siglo XIX es la imagen de la dinámica histórica a la que recurre Ortega para demostrar la incoherencia entre el fondo y la forma de problemas estéticos suscitados por sensibilidades contrapuestas por la dinámica inherente a la historia mis

## II. CAPITULO I

### *Adán en el Paraíso*

Ortega afirma, en el *Adán* de 1910, que la interpelación del arte por parte de la ciencia – el intento de sistematización científica de lo que, fundamentalmente, constituye la esencia y el producto de la labor artística – viene siempre en la forma de un cuerpo extraño; un elemento ajeno, en el caso, a la pintura misma en cuestión, al cuadro o, incluso se podría decir, a toda obra de arte. La ciencia, en la metáfora de Ortega, es como el ladrón o el invasor que trasgrede los límites de una propiedad privada. Y es, al final, con la intención de los ladrones que nos ponemos a producir juicios sobre lo artístico. Invadimos con el afán conceptualizante – de los ladrones – a los dominios del arte. Nos acercamos llenos de intenciones ajenas al arte mismo, cuyo medio y lenguaje esenciales divergen de la actitud conceptualizante empleada por las ciencias en la medida que *objetiva el punto de vista del artista*, en lugar de *abstraer el ser de las cosas mismas*. De eso se seguiría, por lo tanto, que el arte y el acto artístico se definan siempre a partir de este vector temporal, accidental, que escapa incluso a la más sólida universalidad de un concepto bien lapidado por la razón.

Si nos atenemos a la metáfora, se verá que Ortega prefiera pecar por la abarcadora extensión de sus figuras de lenguaje que por la fugacidad de imágenes puramente retóricas. Así, diríamos que la rapiña característica del abordaje científico – estético – del arte se topa con lo que le es ajeno como el ladrón en la casa a la que roba. El local del hurto, las posibles prevenciones del desfavorecido, la ubicación exacta de lo que se trata de sustraer, en fin, todo lo que al ladrón se le escapa al control son aquellas cosas con las que se topan sus intenciones. Por más habilidad que se le atribuya al transgresor, alcanzar el botín, el concepto, supone resistencia y, más que eso, supone un ámbito al que se enfrenta que se le escapa necesariamente, un ámbito hasta acá no formulado en su integridad por Ortega. Las ciencias tratan de extraerle conceptos al arte, ideas, juicios o

aún indicadores que, en el en tanto, no rigen el estatuto mismo de la esencialidad artística: las ciencias tratan de operar sistemática y conceptualmente en el seno de lo que sería el *dominio del sentimiento*, reino de lo fluido y de lo parcial, personal, circunstancial y, por eso mismo, también histórico. La oposición se configurará más tarde, en expresión más terminada, en términos como el de la formulación clásica del *Quijote* sobre la unidad esencial entre *yo* y *circunstancia*, a pesar de la aparente contradicción, rasgo de la vitalidad misma. Los *pre-juicios*, como los pone Ortega, son como la intención del ladrón. Precisamente porque, para llegar a formularse como juicios mismos – o como apropiaciones conceptuales de la producción artística a manos de un esteta –, tendrá uno primero que toparse con la realidad, con lo que se le escapa y de lo que tiene que dar cuenta, si es que intenciona validez, al menos. Así mismo, la consciencia del hombre, aunque estuviera en lo cierto el racionalismo cartesiano y el yo constituyese el fundamento puro, aislado del ser humano, la *vida* misma solo gana sentido cuando asociada a la circunstancia de su protagonista, cuando genera un *punto de vista* sobre la realidad contrapuesta. Incluso físicamente, a los canales materiales de su sensibilidad.

No se trata de una condenación por anticipado de la capacidad de penetración y extracción de las ciencias de lo que haya de relevante para sí en los dominios del arte, sino más bien de una declaración de principios y una recomendación hacia todo análisis estético de parte de Ortega, al menos en lo que configuraría su postura más temprana con relación al tema, cuya relatividad a las posteriores serán esclarecidas más adelante.

La formación conceptual de carácter estético debiera más bien partir, por lo tanto, de los prejuicios que conforman la actitud del científico que se acerca al arte desde una plataforma moral, lógica o política peculiar, explícitamente admitida y cuestionada. Prejuicios sin los cuales, por lo demás, no cabría en ninguna medida hablar de juicios mismos, sobre absolutamente nada. El prejuicio aquí limita -pero también posibilita- la postura más apropiada del conocimiento que se propone dirigirse al arte. La articulación de la estructura raciovitalista de la que se servirá Ortega más tarde, formulándola de

manera sistemática en las posteriores elaboraciones de su doctrina metafísica, desde aquí ya insinúa la medida exacta de la continuidad y ruptura que representa el *Adán* con relación a las posturas posteriores del autor y a las que nos proponemos discutir relativamente al arte y la estética. En este sentido el campo de elaboración común a las ciencias y a las artes es “la condensación primordial de pre-juicios” (p. 473-474 §2), raíz de toda cultura, de *todo* cultivo, de cualquier especie, operado por el ser humano.

Es cierto, con eso, que la dinámica histórica, para Ortega, ya en el *Adán* sopesa y contrabalanza el peso de las sucesivas ópticas generacionales, lo contradictorio y lo continuo entre cada una de ellas, amalgamando sus puntos de vista, para conformar el paisaje, el paradigma, con el que una época o una generación se enfrentan, tanto el artista cuanto el hombre o la mujer de ciencia. La historia es, aquí, la narrativa sobre la dinámica que sopesa y moldea la cultura, para el arte como para la ciencia, a partir de la conformación, muchas veces incluso contradictoria, de los prejuicios que dan paso a cada uno de estos dominios del conocimiento, cada uno en su campo específico de relaciones. Es decir, se insinúa claramente la función *metahistórica*<sup>1</sup> como factor primordial en la elaboración de las posturas que las generaciones deben asumir delante de los problemas que sus épocas les llega a plantear. La elucidación de los prejuicios que envuelven a las épocas históricas es, ya aquí como después, materia fundamental de todo análisis científico, estético o filosófico.

Historiológicamente las afirmaciones anteriores, bien como las que se siguen a lo largo de todo el *Adán*, se referirían, según el propio Ortega, al arte producido a partir de los influjos renacentistas, o sea, a la sensibilidad moderna. Se debiera llamar la atención, en vistas de lo que se sigue, para el hecho ejemplarmente ilustrativo de que el propio concepto de “autoría”, por ejemplo, proviene del mismo influjo temporal que conduce la filosofía a la descubierta del ámbito de la subjetividad individual en oposición a una hegemonía realista sobre el pensamiento que, en arte, llega a disolver las representaciones figurativas humanas en generalidades impersonales y tiene por ley el ignorar la identidad

del artista, todo prodigiosamente alcanzado en su forma más obvia y terminada, se podría decir, por el barroco. Se trata de un lenguaje estético que es, fundamentalmente, portador de la reacción católica al tráfico de su influencia por sendas más contempladoras del ámbito y del beneficio individual, personal, privado de los fieles, como se lo pasó a ofrecer en sus variadas especificidades la Reforma protestante y sus movimientos subsecuentes, algo cuya aclaración requiere especial atención, sobretodo en su debido lugar. Es notorio síntoma o expresión de la reaccionaria investida católica – la Contra Reforma – sobre el terreno perdido el lenguaje empleado para tal y que traduce, precisamente, el sentimiento generalizado que dio forma a lo que se podría llamar como el lenguaje artístico de las generaciones hoy comprendidas como barrocas; el anonimato, en este entonces, pasa a ser la regla para la autoría de casi cualquier esfera del mundo católico. Se suprime la individualidad al extremo y el *horror vacui* rellena de ornamentos lo que no sería sino vacío, no fuese la obra espiritual de la iglesia romana, necesitada de subterfugios que resalten su esplendor, primacía y autoridad, y que despisten la atención de las áreas grises de la interioridad y del mundo, haciendo atentar para la monolítica solidez de la salvación católica. El arte barroco, con esto, *no* se consideraría – y eso nada tiene que ver con el valor testimonial de esta producción para la comprensión de la evolución de las modulaciones que toma históricamente el hombre – propiamente como arte. El barroco es un ejemplo de que cabe pensarse, como lo va hacer en otros términos Ortega, que es posible a uno el no insertarse en las tendencias de su contemporaneidad, el no dar cuenta de ella o el no posicionarse a la altura de los temas que le son caros a la época en que se vive. Es prueba de que cabe pensarse la actitud histórica que reacciona, tanto cuanto posiblemente progrese, frente a un horizonte que hasta pudiera parecer acercarse inexorablemente. El barroco, con eso, interfiere en el sentimiento que fundamentalmente impulsiona el acto creador, artístico, y genera un lenguaje artificial que parte de juicios dogmatizados a lo largo de siglos. Aliena por lo tanto la acción que necesariamente supone, diríamos, la artísticidad, en la medida que la utiliza como trampolín de una plataforma bien elaborada de valores que, en el caso, incluso niegan el contingente de personalidad que inevitablemente contiene cada imagen santa o crucifijo entallado, cada

obra individual, finalmente, esculpida o pintada por el hombre. Intercepta, sobretodo, el pleno desarrollo del arte tanto ideal cuanto técnicamente, cuando, por ejemplo, le poda la autonomía para elaborar relaciones que respondan a los requisitos de la unidad interna de la obra de arte en cuestión, no a proyecciones morales exógenas al sentido del artista y a su correspondiente contrapeso, es decir, entre personalidad y cultura, entre circunstancia e interioridad, que se refleja en la composición de todo objeto artísticamente elaborado. Los conceptos escolásticos son tan limitados frente a la génesis del arte cuanto la pura razón progresista frente a los dramas más pedestres de la cotidianidad, de la vida circunstancial. Es para imperar en el ámbito de estas relaciones propiamente artísticas que surge el arte referente a la sensibilidad moderna, más propiamente abordada por Ortega en la *Deshumanización*.

Se hizo necesario para Ortega, hasta esta altura, por lo visto, al plantearse averiguar los roles y potencialidades de los posibles ámbitos de elaboración de relaciones entre hombre y mundo, establecer los prejuicios desde donde investigar el estatuto esencial del arte, es decir, poniéndole precisamente en contraste con el *modus operandi* de las ciencias naturales. La intención de Ortega es establecer un marco desde el cual juzgar sistemáticamente la cultura y los elementos que lo componen. El juicio estético, articulador de relaciones propias y distintas de las trazadas por la creación artística misma, no es un impulso por “volver a la visión primitiva de las cosas” (p. 474 §1), un puro esfuerzo por remontar al punto de vista del artista y del contexto que le haya incitado la elaboración de una unidad de lenguaje artísticamente articulada, sino un juicio racionalmente elaborado que parte de la sistemática explicitación de los prejuicios que la conforman y en cuanto relativo a temas ideales y técnicos suscitados también, ahora sí, por la relación entre intuición artística y contingencia histórica, más que nada en Estética. El *Adán*, en este sentido, es un esfuerzo intelectual en el sentido de la elaboración de una postura sólida desde donde plantearse el rol del juicio estético. Para eso, primero habría que disociar claramente el campo de actuación de cada una de estos modos de ejercicio del conocimiento, es decir, del arte y de la ciencia.

El arte propiamente dicho, rutinariamente tratado por Ortega en términos de pintura, opera en la forma de una elaboración de imágenes que, contemporáneamente, a distinción de la actitud exclusivamente mimética con que el occidente se le ha acercado (el culto al retrato o la pintura histórica, dicha “de costumbres”, por ejemplo), implican ya “una vida estrictamente interior al cuadro” (p. 474 §2). A distinción de las ciencias, el arte, el objeto artístico, conlleva “una energía interna” (ed. cit.) que la distinguiría por completo de la cosa natural, lo que la sustraería de manera prácticamente irreconciliable, si no se supiera ya por lo antedicho que nada más se hace *resistente*, en palabras de Ortega, al escrutinio científico. Ortega considera, por lo tanto, que en razón de esto la fractura inicial entre ciencia y arte consiste, respectivamente, en ser un conocimiento de primer orden, relativo a las cosas mismas, y el otro de segunda, es decir, uno que, aunque cuando “copia” a la perfección la realidad, es siempre explícitamente *copia* de ella, referida a la unidad interna de la obra artística, y ya no a la “realidad” en primera instancia, dominio de la ciencia. La unidad literalmente sobrenatural que alimenta la energía interna y justifica la unidad del objeto artístico no será otra cosa que “el cuadro mismo” (ed. cit.) para Ortega. El arte, sin embargo, trataría, por otro lado, también en el *Adán*, de ver “las formas liberadas de la existencia”, (*Del Realismo en Pintura* [1912], p. 565 §1) como lo indica un ensayo del mismo periodo el propio Ortega respecto al estatuto ontológico del arte. Es decir, al mismo tiempo en que Ortega aquí pareciera ya abogar por los derechos de autonomía ideal del tema estético, se encarga al arte la erección de un “mundo sentimental” (ed. cit.), algo “definitivamente irreal”, tal cual consta en el *Adán* (p. 474 §3). Queda al menos asentada la postura de Ortega en que la unidad de una obra de arte, aquello en lo que más propiamente consiste, *escapa a la cosa*; no se somete al orden de lo natural y, por eso mismo, subraya la afirmación de su independencia de la forma natural de los entes, a la que van a dedicarse muy proficuamente los científicos. Una de las principales contradicciones del *Adán* consiste precisamente en la del requisito artístico: si por un lado el arte se debe independizar, en la modernidad, de los parámetros impuestos por el *uso* – o por el academicismo tejido de recónditos e incuestionados postulados morales que ha imperado en pintura, tal como ha notado Ortega, a lo largo de todo el siglo XIX – para lograr sus

más terminados, y propiamente artísticos, resultados, el mero peso de una responsabilidad tal como la de erigir relaciones que den cuenta del mundo *más allá de las ciencias* ya de por sí convertiría el acto artístico a una pesadez incoherente con el sentido que, a los ojos de Ortega, va requerir la sensibilidad moderna de sus artistas a partir de la *Deshumanización*.

Si, para Ortega, las *cosas* no son de otro modo que de aquél que no admite pétreo rigidez, sino solamente las que son relativamente a otras en *innúmeras* dimensiones, será entonces necesarios, para beneficio de la distinción entre cosas naturales y sobrenaturales, objetos de ciencia y arte, definir qué clase de relaciones establecen los objetos artísticos si, como se dijo, a distinción de las cosas mismas, *el arte no es sino copia e irrealidad*. Será en esta definición que resida el “valor” del arte (p. 475 §1), o sea, la esencia de su conformación ontológica.

A distinción del sentido deportivo<sup>2</sup> que la *Deshumanización* va identificar en el hecho artístico de la nueva sensibilidad, Ortega, en el *Adán*, ve el siglo anterior, contradictoria base de la contemporaneidad desde la que escribe, el afán cósmico y trascendente del que el siglo XIX insufló sus artistas, al que Ortega parece reprochar, argumentando no tratarse de “un arte serio e independiente, sino un juego” (p. 475-476 §5). Se evidencia cierta inexactitud conceptual con relación al sentido posterior que va tomar el sentido reiterado del arte en la estética de Ortega y que, al final, consistirá precisamente en aquello que, para el arte de la nueva sensibilidad, le otorga validez tanto práctica cuanto ideal, es decir, la falta de compromiso con el *uso* cotidiano consagrado por el arte producido hasta entonces y la autonomía técnica que evidencia los medios sin someterse a requisitos más “elevados” que el de la unidad artística misma. En el mismo sentido, pareciera bastante inflada la pretensión de que el arte, este sí, “independiente y serio”, pudiese “expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera” (p. 476 §1). El arte “recomendado” por Ortega en consonancia con una noción todavía no plenamente desarrollada ni de la historia ni de la doctrina del punto de vista,

específicamente en las artes, organiza el cuadro, todavía, en la forma de una “unidad trascendente” aunque, ya aquí se resalta, “pura y simplemente pictórica” (p. 476 §3). Idealmente, con eso, en el *Adán*, el tema ideal de cada obra no sería otro que el sentido radical fijado por el artista en la obra desde el amago de su particular percepción del enmarañado infinito de relaciones que, por ahora, todavía constituye el campo de posibilidades del conocimiento y al que no ha dado abasto la ciencia, por lo que se le confiaría al arte la secuencia, todavía no bien dimensionada, de la manufactura de estas relaciones posibles. Una responsabilidad, cuando menos, demasiado confiada de la capacidad de transcendencia e interferencia del arte en el mundo contingente, real.

Lo anterior, posiblemente caracterizado como un requisito idealista remanente en la temprana obra de Ortega, aunque no del todo alejado de las pretensiones que ya se avizoran y que tomarán forma acabada, al menos en temas de estética, a partir del *Quijote* y, más que nada, según Morrón Arroyo<sup>3</sup>, de la *Deshumanización*, no impiden que conceptualizaciones formuladas hasta aquí dejen de operar en el sistema posterior del autor, aunque, muchas, definitivamente revisadas. El establecimiento de los dominios limítrofes de arte y ciencia – respectivamente, el sentimiento y el concepto – permanecerán vigentes en el desarrollo posterior de la estética de Ortega a pesar de las pretensiones trascendentes que aquí se atribuyen al arte, circunscribiéndola a ideales externos que, aunque abiertamente nacidos de y para las ciencias naturales y morales, le servirían al arte como “guía” de su confección. La institución, como se nota aquí, del tema ideal de la obra de arte, no se erige desde la articulación de sus propios cementos hacia la construcción de un sistema de relaciones autónomo, a pesar de la responsabilidad nominal que se le atribuye Ortega al arte, pero tampoco desde la dinámica de la mediación, por parte del artista, entre los prejuicios que le conforman y el *juego* de posibilidades a las que depura el progreso de la técnica artísticamente formulada. Es decir, todavía no ha atentado Ortega aquí para el arte como articulación entre la particular configuración del foro interno del artista (lo que de por sí ya implica su posición objetiva en el mundo tanto cuanto su punto de vista ideal sobre él) y la incidencia de esta unidad raciovital sobre la

empleabilidad de la técnica, en la virtuosidad, a través de la cual esta unidad interna a la obra se forma y se justifica, o sea, no ha atentado para los *medios* artísticos mismos, todavía, en cuanto razón última de la obra y no en cuanto fundamentados por postulados morales exógenos que se les abre el paso con anterioridad. La esencia “puramente pictórica” del cuadro, por lo tanto, a la que hizo referencia Ortega, implica en el *Adán* una disociación, pero no una emancipación, entre el campo de actuación del arte y de la ciencia, en la medida en que el arte sigue supeditado a la pretensión de un postulado ulterior, formulado inicialmente en sentido ajeno al suyo propio, como los que abundaron durante el siglo XIX, en lugar de configurarse la concreción de la obra misma como unidad terminada resultante de una modulación particular de la existencia humana, derivada, eso sí, de la *vida*, no de las cenizas de las ciencias.

Nótese, así, que no habrá contradicción, sino más bien un desbalance entre la postura aún poco innovadora con relación al arte y el germen de una consideración ya más clara sobre la condición humana en general, tal como señalado por la *Historia de la Filosofía* [1941] de Julián Marías, específicamente sobre los conceptos de *hombre* y *vida*<sup>4</sup>, bien como su consideración bajo la forma del *problema vital*. El “hombre” del *Adán* ya lleva adentro el “problema” característico de la vida y, en realidad, lo inaugura, tal como se lo va a formular en *El Tema de Nuestro Tiempo*. La vida en el *Adán*, sin embargo, ya se ha identificado con el “problema del ser” del hombre, es decir, como un solucionarse continuo en el embate que se le opone a la realidad. El hombre, en el *Adán*, ya es el “*problema humano*” (p. 479 §1), aunque las posibles vías en la que podrá operar, ser, existir, todavía se vayan disputar y exponer definitivamente. Si la ciencia y la moral se han sucedido en la prestación de respuestas para la solución del problema de la vida, el arte, a su vez, pareciera empezar ahí en donde se bate uno contra este mismo problema como uno *desde ya siempre insoluble*, es decir, cuando no se propone dilucidarlo en sus mínimas partículas de universalidad, sino como expresión de una intimidad particular, de una solución irreal para un problema presentado en los límites determinados del cuadro, de la obra de arte. Si el concepto de hombre, en el sentido sistemático que se le va designar a lo

largo de la obra posterior de Ortega, ya se encuentra, por así decirlo, ya aquí, “bien puesto”, la demarcación del actuar artístico y del estatuto ontológico del arte quedan “cortos” delante de las pretensiones que se le intenta designar el autor. Uno de los grandes peligros de esta asimetría sería, para a estética, la facilidad con que se pudiera tratar de trazar la historia del arte desde una simple vinculación entre el impulso ideal del hombre delante de los problemas que caracterizan su existencia y su respectivo efecto estético, como si este no fuese más que una reacción a la frustración científica que ha fallado allí en donde ahora el arte trata de erigir algún sentido. La naturalización del fenómeno artístico, el abordaje sociologizante sobre él, no solo empobrece el testimonio histórico del arte sobre las posibles modulaciones de la existencia, restringiendo, por ejemplo, su derecho a realizarse contradictoriamente a influjos epocales vigentes sin perder por eso su validez, como falsea su alcance al amputarle la autonomía del ejercicio artístico al artista, que operaría en el arte siempre desde una idealidad formulada con anterioridad a su intervención material, tornando constitutivo de la esencia primordial de la obra de arte lo que no es más que su componente ideal; el ejercicio de la técnica desarrollada en sentido específicamente artístico pareciera estar reducida a un subterfugio para la idealidad de que va imbuida. Uno de los mayores representantes de este tipo de narrativa naturalizadora, y por eso mismo científicista, positivista, Hippolyte Taine (1828-1893), formuló en su secuencia de lecciones intituladas *Philosophie de l'art* (1865-1882) una de las máximas expresiones de este procedimiento desde, literalmente, las primeras líneas de su obra: “El punto de partida este método consiste en reconocer que una obra de arte no está aislada, y por consecuencia, en buscar el conjunto de que depende y que la explica” (p. 11 §1), postura que le rindió críticas de partes tan distintas cuanto las breves y feroces investidas de Lenin (en respuesta a la adopción de relativismo en materia de estética por parte de Plekhanov recompilado en *En Torno a las Cuestiones de la Dialéctica* [1915]) o las ponderaciones ya más moderadas de parte de estetas occidentales contemporáneos a Ortega, tales como Raymond Bayer (*Historia de la Estética* [1961]).

El concepto más central de la metafísica orteguiana, la vida, está tratada en el *Adán* en términos que parecen equilibrarse entre una noción más autóctona del concepto – tratada explícitamente, a partir de *El Tema de Nuestro Tiempo* (p. 164 §1) como una unión discernible pero insoluble entre unidad orgánica y pensamiento – y el sentido ideal, universal y trascendente que ha insuflado el positivismo sobre la idea de humanidad misma a lo largo del siglo XIX y contra el que argumenta Ortega pero que, al hacerlo, termina recayendo en requisitos típicos del idealismo clásico, sobretodo con relación a la aludida noción que se ha formado Ortega en 1914 sobre el arte. Mientras el *Adán* ya responde a la percepción de la vida en cuanto un problema, “la pura y simple vida” (p. 480 §5), en la forma de un etéreo sistema de relaciones difusas, mutua e infinitamente relativas unas a otras, sirve de soporte para nada menos que todos las cuestiones de la vida humana, de las ciencias naturales a la moralidad y, así mismo, al arte. Todo el concepto de vida, aquí, se agota en relaciones que, todavía, no adquieren el soporte histórico y la dinámica generacional que le va obligar Ortega a huir de la idealidad en que, por ahora, se encuentra refugiada su inacabada visión de la finalidad del arte y de las ciencias.

Si nos atenemos, ahora, a la metáfora del “asalto” de las ciencias sobre el dominio del sentimiento, del arte, de las relaciones concretas de la *vida* cotidiana, veremos que la casa, el ámbito externo al que se enfrenta el ladrón, la realidad circundante sobre la que él mira de esta u otra manera, en el *Adán*, asienta su esencia sobre su relatividad a factores trascendentales: la realidad se identifica con las ideas que se forman de ella. De esta manera, diríamos, el arte, al establecer relaciones propias allí donde las abstracciones científicas han fallado, son, como lo son las ciencias, para el ladrón, como dos métodos o estrategias distintas relativas a su destreza en establecer relaciones medias entre sus intenciones y la propiedad a ser invadida, o sea, entre la particularidad del individuo y el mundo y los otros a los que se enfrenta en la realidad. Entre arte y ciencia lo que habría serían métodos distintos de enfrentarse a la realidad, de erigir relaciones para un mismo fin: el ordenamiento y sistematización de la *infinidad* de relaciones encrucijadas en la que nos situaría el hecho mismo de la vida. La realidad de la existencia consistiría en el

establecimiento de relaciones ideales que sitúan la *praxis* cotidiana y le otorgan, desde afuera de sus murallas, sentido. Y si fallan en esto las ciencias, el arte le sirve de fuerza de apoyo en la extracción de las relaciones esenciales de la vida. En este objetivo ideal común, el *Adán* divide sus armas en dos tipos: si las ciencias abstraen las relaciones universales presentes en las individualidades y establece leyes generales para el funcionamiento abstracto de las cosas, el arte proyecta sobre el mundo la particular solución que el punto de vista del artista virtualmente instala en la realidad. Por ahora no parece haber incidencia de aquella noción que considera a la existencia cotidiana como un ocuparse precisamente de lo que *no* es vida, lo que será tratado en “*El Tema...*”. No deja de ser bajo el influjo de la pretensión de encontrar las unidades atómicas de la existencia que el pensamiento del siglo XIX ha subdividido las ciencias entre naturales y morales, físicas y espirituales. En el *Adán* es precisamente del suelo aplanado por este esfuerzo de primer orden, científico, apartado de una noción integral de la existencia, que debe empezar por establecer sus relaciones particulares el arte, casi, se podría decir, como un espejismo entre la abstracción y la concreción de sus respectivos métodos, ambos incidiendo sobre el mismo objetivo. En el *Adán*, como se dijo, “es de la tragedia de la ciencia que nace el Arte” (p. 483 §3).

Sería justo, por lo tanto, afirmar que es más bien el rol de arte en esta temprana visión de Ortega que extrapola las dimensiones que más tarde tomarán su estética y disuena de las consecuencias estéticas que derivarían de la versión más acabada de su metafísica, resueltamente ubicada por Morrón Arroyo – *Las Dos Estéticas de Ortega y Gasset* [1965] – en la *Deshumanización del Arte* [1925].

Ortega, por mientras, adscribe al arte un anhelo de concreción que contradice lo pretencioso de sus ambiciones; está encargado el arte nada menos que de la responsabilidad de erigir este “nuevo mundo de la pura vitalidad (...) mediante la individuación” (p. 483 §6). La elaboración del significado vital de las cosas estaría, así, a cargo de las relaciones que los artistas puedan verter sobre sus obras. Si abstraer las

generalidades del ente natural no ha agotado las áreas grises del conocimiento, estaría llegada la hora de ceder terreno al influjo opuesto, el de la individuación. Ambas modulaciones de la postura humana frente a la realidad, desde ya, la ciencia y el arte se suceden como facetas contradictorias en el enfrentamiento de un solo aspecto general: el del *hombre* y de la *vida*. Ambas le sirven de recurso para enfrentarse a la configuración propia de la existencia, es decir, al *problema* de la existencia y, además, solucionarlo. El arte, sin embargo, al tratar de dar cuenta de lo que la ciencia ha fallado en satisfacer, esto es, la esfera de lo “absolutamente pasajero” (p. 483 §1), parte siempre del presupuesto de que su objeto es inalcanzable, por lo que apela a la virtualidad de la obra. Restringiéndose a una unidad interna y armada de la individuación en lugar de la abstracción, el arte podría extrapolar los escrúpulos de la científicidad, para que el conjunto virtual de la obra exponga su verdad: que demuestre el sentido particular que le ha prestado el artista a la obra desde su percepción particular, desde lo que él proyecte sobre las infinitas posibilidades de relaciones en que consiste el mundo. En otras palabras, el artista está llamado nada menos que a elaborar, dar cuenta, de las relaciones vitales entre hombre y mundo, de forjarlas y expresarlas en todos sus aspectos posibles. Una responsabilidad, al menos, compleja y que, cuando bien acabada, hasta nos podría hacer sospechar, delante de la obra, tratarse de “una intuición superior a la humana” (p. 484 §3).

A esta altura la temprana obra de Ortega exprime una formulación clara, aunque embrionaria, de su concepto posterior de *mundo*<sup>5</sup>, acrecida, sin embargo, de un claro empobrecimiento del componente material del que estaría compuesto en beneficio de una asignación al arte de la responsabilidad dirigida a dar cuenta de relaciones mucho más etéreas, ideales, de la realidad de un mundo que, ya aquí, el autor admite conservarse como unión indisoluble entre la realidad cotidiana y la perspectiva interior, aunque parcialmente encubierto por sombras impenetrables a través del ejercicio del conocimiento, sea científico o, como estaría por verse a lo largo del siglo XX, según Ortega, artístico.

Declara Ortega que “la materialidad de la vida de cada cosa [la totalidad de sus relaciones] es inabordable; poseamos, al menos, la *forma* de la vida” (p. 484 §4). Su postura posterior será diametralmente opuesta a la que está aquí formulada. Si en la *Deshumanización* el arte va a adquirir y ser tratado en términos de su carácter deportivo y sus últimos fines fijados en los *medios* que elabora para la conclusión de la obra, aquí, sin embargo, el arte pareciera llamado a abandonar la investigación sobre los medios mismas, sus incontables relaciones materiales posibles – o sea, su investigación práctica, material – para fijarse en la producción de soluciones para las relaciones inextricables en que consiste, hasta ahora, el mundo, a través del filtro de idealidad con que debiera operar cada artista. Naturaleza y espíritu, a los que han fallado las ciencias, deben fundirse en la elaboración de un ámbito de relaciones vitales del que se ha puesto a cargo el arte, sea plástico o espiritual, como se refiere Ortega a la pintura y la escultura, por un lado, y poesía y música por otro.

Una demostración clara de la dinámica identificada en el *Adán* como legítimamente artística consistiría en el hecho de que el arte se convierte en realidad en la medida en que la individualización artística del objeto, su establecimiento como individualidad sólida en una totalidad de sentido virtualmente elaborada, sustituya a la cosa copiada. Es decir, en la medida en que “la piedra de Guadarrama”<sup>6</sup>, como lo pone Ortega, no sea el retrato de una piedra que como millones de otras existen en Guadarrama, sino una relación ideal propia plasmada en una totalidad de sentido específica alusiva a la unidad general de la obra que ha pintado o escrito o compuesto el artista. El arte se muestra como el reino de la individualización de lo vital, o, en otras palabras, tal como demostrado, de la subordinación de la cosa a la idea. Esto se lo advierte Ortega a propósito del “*Hombre con la mano en el pecho*” (1518)<sup>7</sup>, de El Greco, “una de las cosas más cosas” (p. 497 §1) del mundo real, es decir, más individualizadas de sentido, en la medida en que desde allí lo que se proyecta es la idealización de la totalidad, de una insustantiva generalidad, o sea, de la imprecisa idea que uno puede hacerse del “toledano del siglo XVII” (ed. cit.).

Los medios artísticos *per se*, tal como se nota en la evaluación de la relevancia del “*Hombre con la mano (...)*”, se encuentran todavía enteramente disociados de la finalidad del arte, lo que categorizaría al *lenguaje artístico* similarmente que a actos puramente técnicos, típicos de la actitud científica, idealizada, no poética ni estética. Esta postura de Ortega pudiera fácilmente desembocar en el abordaje del acto artístico como un influjo de carácter similar al que las conformaciones morales particulares y los medios políticos, geográficos y culturales – que conforman el fundamento existencial desde el cual el artista se lanza a la elaboración de la totalidad de relaciones ideales de la obra de arte – ejercerían *decisivamente* sobre las variadas expresiones de la expresión artística. Esta perspectiva empobrecedora de la vitalidad tal como formulada posteriormente, pudiera incluso abrir la puerta a un determinismo naturalista como el de Taine, por ejemplo, exponente de un linaje metodológico contra el cual Ortega está reiteradamente debatiéndose. Esta postura temprana consiste, al final, en disminuir, diríamos, en artísticidad al acto físico de la elaboración de una obra para privilegiar la relevancia estética de la idealidad al que el arte está llamado a elaborar, bien como a la postura subjetiva del artista al objetivar su punto de vista. La técnica empleada, considerándose el supuesto empobrecedor de la materialidad que ha empleado aquí el autor, se iguala en influencia sobre la producción artística al condicionante moral, eventual, histórico, naturalizante, que ha empleado Taine para discernir las épocas históricas del arte, es decir, sometiendo las expresiones artísticas a criterios fijos, abstractos, imbuidos del entusiasmo por la metodología científicista, idealizadora de los fenómenos, contra las que Ortega va proponer, más tarde, la versión más acabada de su *raciovitalismo*. En el *Adán*, sin embargo, la técnica elegida para la concreción de una obra implica un mero medio para la elaboración de su objetivo ideal; el manejo del lenguaje artístico se trata, aquí, de un condicionante de la concreción material de la obra, pero incapaz de penetrarle la esencia, una vez que a la artísticidad misma, a la esencialidad del arte, no se le otorga todavía plena autonomía, sino sumisión ante la idealidad de las relaciones con que se trata de asegurar y ordenar mínimamente al mundo, es decir, a las innumerables relaciones posibles en las que este consiste y que cabría al arte elaborar, objetivándolas.

El concepto de *vida*, tal cual expuesto en el *Adán*, no se separa del medio en el que se da, sino que demuestra desde ya una unión indisoluble entre la individualidad y la totalidad histórica en la que se inserta, es decir, el concepto de *vida* se refiere a las relaciones que conforman el sustrato de la existencia humana: la inexorabilidad del mundo circundante, de la circunstancia, y la multiplicidad de actitudes que posiblemente se dirijan hacia ella, el *punto de vista*<sup>8</sup> ante la totalidad de la realidad. Considerada la solidez posterior que el concepto de *vida* va llegar a tener para el sistema de Ortega, bien como la madurez de la perspectiva del autor ya en el *Adán* sobre el tema, queda confinada, con todo, la función del arte a “hacer que cada cosa penetre en las demás y en ellas perdure” (p. 488 §1), realizando y objetivando relaciones vitales a través del sentimiento personal del artista sobre el mundo. Resguardar la primacía del juego del lenguaje – y no de las relaciones vitales y de los juicios que dan paso a la elaboración de una obra *a priori* responsable por concederle sentido a la realidad – todavía no configura una preocupación para Ortega. El *sentido deportivo* de la actitud artística todavía está atascada en el marco de las responsabilidades en las que supuestamente han fallado las ciencias y que ahora inciden sobre la conceptualización que se formula respecto al estatuto ontológico del arte. Este desequilibrio conceptual lleva Ortega a asociar de manera un tanto sumaria el estatuto ontológico de la obra de arte al influjo epocal que mayormente la regiría; así la novela y la pintura, arte priorizadas por la contemporaneidad de Ortega, serían más que nada voceros de la individualidad, expresadas por el abordaje del arte como manifestación de lo que todavía se va formular como la *doctrina del punto de vista*, que caracteriza la modernidad y su sentimiento vital. Esta simetría entre sentimiento vital y expresión artística será más tarde revisado y reformado para poder dar cuenta del lenguaje estético, no moderno, sino modernista, vanguardista, asegurándole al arte el derecho, podríamos decir, a lo contradictorio. Sin embargo, en el *Adán*, la novela, por ejemplo, constituye un esfuerzo artístico relativo casi exactamente a lo que Ortega entiende por dimensión vital: una síntesis, en términos del arte, entre la descripción objetiva de la realidad y la dimensión espiritual del que encara esta amasijo de relaciones posibles e interminables. Aquí, la cosa y el ser de la obra de arte ya no se escinden sino que convergen en el sentido

de un entendimiento amplio de las relaciones entre hombre y mundo. Así como en pintura, la fuerza articuladora de la novela, o sea, el diálogo, implicaría precisamente la suposición de una forma de ser tensionada entre dos extremos inseparables. El diálogo se identifica con el principio motor supuesto por la sensibilidad moderna descrita por Ortega, es decir, el de la integralidad del ámbito raciovital, aunque todavía muy alejada de la autonomía de un ámbito propio, uno que va ser requerido del discurso estético por las vanguardias y que conformará la plataforma de la postura estética madura del autor.

El *tema ideal* y la *técnica* son los dos extremos entre los que, en esta correspondencia entre la estructura general de hombre y mundo y el rol específico del arte como elemento de su estructura metafísica, muchas veces referido como expresión casi automática de ella, el arte se encuentra sujetado por la analogía a que ha recurrido Ortega en la formulación de su concepto general de vida humana. Así el arte se expresaría dialécticamente, tal cual se da la vitalidad; el espacio en la pintura y el diálogo en la novela son los extremos contrapuestos, por cada uno de estos lenguajes, a la red de relaciones subjetivas que se nos proporciona el punto de vista particular sobre el mundo.

En medio a esto, Ortega llega a decir que el equilibrio de la unidad entre estos dos aspectos de la actividad artística indicaría el buen o mal logro del “valor estético” (p. 490 §3) de una obra. Por eso el “arte sustancial” (ed. cit.) es el que logra relevancia en la articulación interna de su unidad dialéctica. El logro puramente ideal de una obra anti-estética o la sutileza del trazado de un paisaje vacío de idealidad serían logros puramente parciales que estarían sometidas, de una u otra forma, a las puras preferencias e influjos a los que un momento histórico está relacionado, a la sensibilidad específica de su circunstancia, y por lo tanto menos relevante desde el punto de vista del valor estético. El retrato o la pintura de géneros, por ejemplo, ambos exponentes de la tradición pictórica occidental, son esencialmente anti-estéticos, aunque el logro técnico que han implicado se hayan sublimado a lo largo de los siglos modernos (de fines del XVI en adelante) hasta alcanzar una especie de categoría propia en la que la calidad técnica asume la centralidad

del valor estético: este es el primer ensayo de una perspectiva más madura de Ortega respecto a la independencia del ámbito del arte de la responsabilidad trascendente que se le asigna en el *Adán*. El arte depende, para afirmarse como realmente artística, articular una perspectiva que de cuenta de la realidad del hombre sin amputarle ninguna parte, es decir, sabiéndose equilibrar entre las esferas del conocimiento individual y de la realidad material, de lo contrario el arte se convierte en mera artesanía. Se podría decir entonces, que la condición del arte, para Ortega, es aquí la condensación entre técnica e idealidad en el sentido de la elaboración de una red de relaciones particulares – “fluidez estética” (p. 491 §6) – capaz de conferir sentido integral ahí en donde las ciencias han fallado. Se reconoce un primer vislumbre de la independencia ontológica del arte respecto a los estatutos de fenómenos con los que colinde, aunque no se sustrae en nada la pretensión de su encargo, fundamentalmente idealista.

El arte, en el *Adán*, trata de introducir en el orden fluido de la historia una red de relaciones dotadas de “vida eterna” (p. 491 §7), perennes por circunstanciales, adaptadas a la sensibilidad que enmarca su entorno en técnica al paso en que, idealmente, está llamada a arquitectar posturas, proposiciones, relaciones que asienten la verdad del mundo. Sería, entonces, en la contemporaneidad, las condiciones de su entorno lo que se eternizaría en una obra de arte y, por eso mismo, es encarada aquí como un mirador desde donde lanzar la vista sobre los sentidos pretéritos que se le han designado a la vida. Las “condiciones perpetuas de la vitalidad”, conclusión y recomendación del *Adán* para el arte, no serían otras que las correspondientes a la interacción de los aspectos íntimos del artista y las circunstancias del entorno histórico en la que se produce la obra. Este sería el fundamento de todo arte, podríamos decir, verdaderamente artístico para el *Adán*. Y su rol nada menos que el de articular “el problema del hombre como habitante del planeta” (p. 492 §5).

## NOTAS

### *Capítulo I*

<sup>1</sup> Sobre el concepto de *metahistoria* véase: ORTEGA Y GASSET, J. 1941. *Historia como Sistema*. Madrid, Revista de Occidente.

<sup>2</sup> Sobre la concepción del *sentido deportivo de la vida* véase: ORTEGA Y GASSET, J. *Conversación en el 'golf' o la idea del 'dharma'*. Madrid, Ed. de Occidente, en: *Al margen de los días*. O. C. tomo II – 86 y ORTEGA Y GASSET, J. 1923. *Valores vitales*. Madrid, Ed. de Occidente, en: *El tema de Nuestro Tiempo*.

<sup>3</sup> Sobre el tema véase: MORRÓN ARROYO, C. 1967. *Las dos estéticas de Ortega y Gasset*. *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanista e Instituto Español de Nijmegen.

<sup>4</sup> Sobre los conceptos de *hombre* y *vida* en Ortega y Gasset, véase: MARÍAS, J. 1941. *Historia de la Filosofía*. Madrid, Ed. Revista de Occidente.

<sup>5</sup> Sobre los conceptos de *mundo* en Ortega y Gasset, véase: MARÍAS, J. 1941. *Historia de la Filosofía*. Madrid, Ed. Revista de Occidente.

<sup>6</sup> El ejemplo de *la piedra de Guadarrama* consta en ORTEGA Y GASSET, J. 1910. *Adán en el Paraíso*. Madrid, Ed. de Occidente.

<sup>7</sup> Véase reproducción adjuntada en la p. 68.

<sup>8</sup> Sobre la *doctrina del punto de vista* véase: ORTEGA Y GASSET, J. 1923. *La doctrina del punto de vista*. Madrid, Ed. de Occidente, en: *El Tema de Nuestro Tiempo*.

### III. CAPÍTULO II

#### *Meditaciones del Quijote*

Si bien las *Meditaciones del Quijote* pudieran ser el adelanto de innumerables y basilares aspectos de lo que vendrá a ser el sistema metafísico de Ortega, la trataremos aquí en sentido más estrictamente vinculado al tema en cuestión: su desarrollo conceptual con relación a las posturas elaboradas por el *Adán en el Paraíso*. Esto fundamentalmente en temas de estética, y el lanzamiento de las piedras fundamentales de lo que le servirá de base a la postura definitiva, solo ampliamente inaugurada por la *Deshumanización del Arte*, tanto en estética cuanto en los aspectos más amplios de su pensamiento. No obstante, las proto-formulaciones de temas subsiguientemente abordados, desarrollados a lo largo de la obra de Ortega, inevitablemente surgirán y servirán a una perspectiva también más amplia del abordaje orteguiano integralmente considerado.

A bien decir, más que nada en las *Meditaciones*, sobre todo en la *Meditación Preliminar*, el vislumbre de la perspectiva integral de Ortega es más bien inevitable. La sistematicidad latente – y por lo tanto presente, real – en el estilo alegórico de su exposición, abre el camino para una especie de “ejercicio práctico” del *amor* y, por lo tanto, de la filosofía, en lo que se intituló como el *Breve Tratado de la Novela*. Se refiere a un corto compendio de las indicaciones de Ortega para la “posible plenitud” (p. 311 §3) del entendimiento sobre un rasgo elemental del cuerpo de la contemporaneidad. Es decir, el intento de pleno desarrollo de una perspectiva específica sobre los gustos y preferencias estéticas que conforman el horizonte vital de su tiempo, la fisonomía histórica, ontológica, de la realidad dialéctica de que se compone su ser propio y el de su entorno. En el caso, el obvio favorecimiento del lenguaje estético de la novela como portador de las preferencias sensibles de la contemporaneidad, o sea, como indicador de la forma humana actual del ser y de la inherente conformación histórica que le ha dado su pasado y marcado el compás

según el que pudiera tender su devenir, pasa a ser el objeto de lo que ya se encuentra formulado aquí, y antes, como la *doctrina del amor*<sup>1</sup>, sobre lo que dice Ortega que

“Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla, para que logre esa plenitud. Esto es el amor – el amor a la perfección de lo amado”.

(*Meditaciones del Quijote* [1914], p. 311 §3)

Es por eso mismo que no se puede encarar a las *Meditaciones* sin referírselas a la recomposición del tejido valorativo del que el ser humano carece – aunque no por eso no pueda existir al margen de él – y que lo permite internarse en las cosas, unirse a lo amado, ampliar la individualidad para admitir en ella lo otro, revelarse a sí en estrecha conexión con el mundo, por fin, “(...) en todo su valor” (p. 312-313 §5). Ortega identifica como deber de su época la regeneración de la conexión entre la individualidad y las cosas, la incorporación de un entendimiento dialéctico sobre la forma de ser humano que se oponga, por lo tanto, al “(...) incesante y progresivo derrumbamiento de los valores” (p. 313 §2) que ha victimado la capacidad humana de “administrar el universo” (§4) desde el afán del supra citado *amor*. En este caso, la vertiente del amor en juego es la del *entendimiento*; la “locura de amor” del *Fedro* [265 b.] platónico<sup>2</sup>. La ampliación de la individualidad, sentido del amor orteguiano en las *Meditaciones*, se contrapondría, por lo tanto, al *dogma moral* detrás del cual yace insuflado en los espíritus el *rencor*, es decir, la manifestación de la consciencia de inferioridad delante de la incapacidad de la supresión física de quien ya ha sido aniquilado “(...) con la intención” (p. 314 §2). Si el amor consiste en elaborar en nosotros a plenitud el mundo, el rencor consiste en suprimirlo, en estrechar el escopo de lo admisible.

La intención intelectual de la obra de Ortega, por lo tanto, no es menos que restaurar un patrón de moralidad diametralmente opuesto al del “vicio utilitario” (p. 315 §3). El rol del amor en la elaboración de los conceptos, en la definición de los límites

justos, plenos, del ser de cada cosa, deben coincidir con el continuo contacto entre los ámbitos ideal y práctico de un principio moral y de una actitud objetiva, es decir, en la renovación continua, historiológicamente contingente, del vínculo entre uno y otro. La rigidez, como se ha mencionado en el capítulo anterior con relación a los ejes centrales de la sociología del arte del siglo XIX, confluye en la elaboración de un parámetro moral naturalizador de las relaciones entre hombre y mundo. Por lo tanto, excluyente de lo que se le escapa a los “rasgos fisonómicos de la bondad” (ed. cit.) desde la cual se juzga al mundo mismo. Si la base del ideal moral de Ortega consiste en el amor, solo es perfectamente moral el acto que no deja nada afuera de él, o sea, el acto que se expande y abarca la totalidad del horizonte vital de los vivientes. El aumento constante, histórico, del ideal moral es la dinámica por la que se funda la moralidad misma. En lugar de la pétrea rigidez de sus principios, se propone aquí la elaboración del principio que *mueva* al parámetro moral en lugar de anclarlo en una perspectiva inamovible. La extensión – o el radio – de la *cordialidad*, así, se insinúan como principio activo del *amor*, es decir, de la apropiación cada vez más amplia de la totalidad del mundo y de la existencia en él. La dimensión religiosa de la actitud moral, por lo tanto, consiste en la elaboración de los recursos que propulsen el continuo alargamiento del entendimiento tanto sobre lo que se reconoce como lo otro o lo demás cuanto de lo que se comprende como externo, oscuro, inalcanzado por el ideal desde el que se parte. Este principio motor de la *moralidad* apunta, precisamente, a la más universal tolerancia, es decir, al *entendimiento* como recurso fundamental del ejercicio del *amor*. Se trata del imperativo moral de la *comprensión*, cuya ciencia general, fundada en el amor, no es otra que la filosofía misma.

La filosofía, por lo tanto, recibe una caracterización bastante más sólida que la propuesta a través del *Adán*. Se trata, aquí, del esclarecimiento de lo que es, del establecimiento del valor histórico de lo que las cosas son y de la revelación de su íntima verdad. Se trata de la normativa de la ampliación del radio cordial y, por eso mismo, de la internalización del hombre en el ser de toda y cada una de las cosas. Anhela, por lo tanto,

establecer la relación más abarcadora posible entre todas las cosas, eso es, la “investigación de la unidad oculta de los fenómenos” (p. 316-317 §4). Si por un lado en el *Adán* se propone la (re)fundación de la totalidad de relaciones en el mundo bien como la transición del centro gravitacional de toda valoración de la ciencia a la estética, en el *Quijote* la propuesta apunta al amor intelectual por perfeccionar la plenitud de lo amado. Si la erudición, por ejemplo, ha jugado un rol fundamental en la elaboración de la capacidad crítica de la humanidad, es porque encuentra una justificación en las necesidades y los anhelos de cierta modulación histórica de la vida, en el caso, el intento de síntesis de la realidad a través de la “unidad de los hechos” (ed. cit.). Cuando los hechos ya no dan abasto al esclarecimiento de la intimidad de las cosas que el entendimiento se dedica a dilucidar, el vigor esencial de los fenómenos pasa a regir la intención central del entendimiento, es decir, la *filosofía* propiamente dicha pasa a ocupar la aspiración céntrica de toda ciencia. La filosofía, valdría por eso resaltar, constituye el afán y el amor por la comprensión, por la asimilación desinteresada, y por lo tanto no utilitaria, de los problemas que permean su tradición pero también de lo que se le escapa y de nuevo se le presenta adulterada por la dinámica de la realidad del mundo y de la vida íntegra. Es, por lo tanto, o debiera ser, motivada nada más que por la intención de la plena revelación de los fenómenos del mundo.

Si el hombre, así, consiste en ser la tensión entre el mundo más allá de sí y su punto de vista sobre él, el arte, el lenguaje estético, media y atestigua este estatuto ontológico del ser humano. Con que la fruición estética, así, configure una “súbita descarga de emociones alusivas” (p. 317 §3), lleva eso implicado que de ella no emanan solamente emociones, fácilmente confundidas con meros procesos neurológicos, sino que alusiones al flujo histórico de los problemas humanos, pretéritos y presentes, en estrecha conexión. La emoción, por lo tanto, en la que opera el arte, generando sentido estético, conecta las dos caras de la unidad dialéctica en que consiste el ser del hombre.

El cambio fundamental del que trata de dar cuenta Ortega y que enmarca la transición del siglo XIX para el XX es precisamente en el ámbito de la sensibilidad humana, de la relación entre el vínculo y la dinámica de las dos caras de la existencia. O sea, en la conformación general de los puntos de vista desde los que reacciona la humanidad ante la realidad del mundo, “(...) la mutación de nuestra sensibilidad para la circunstancia” (p. 319 §4). Se migra de lo político y de lo ideal hacia lo circunstancial: mientras el siglo XIX ha insuflado en la sensibilidad vital, en el sentimiento de mundo, la preocupación por lo social al mismo tiempo en que prioriza lo ideal en detrimento de lo individual, de lo particular, desequilibra por eso mismo la comprensión sobre el estatuto ontológico del ser del hombre. Es frente a esta conformación del horizonte de su sensibilidad que Ortega propone ceder espacio a una perspectiva integral de la condición humana, es decir, no desatendiendo, por frívolo, al ámbito del foro íntimo. Habría que “ver en el goce de las cosas una dimensión de la vida que merece ser cultivada con los procedimientos superiores” (p. 320 §1), no una dimensión de segundo orden respecto a los grandes movimientos sociales y políticos de cierta época. Por el contrario, como materia de la vida en sentido más inmediato y, por eso mismo, vector central de toda modulación que pueda tomar la existencia humana, desde los atributos de las grandes civilizaciones hasta el más íntimo gusto o preferencia de los hombres y mujeres de una generación cualquiera. La vida individual, para Ortega, debe ser encarada como el tejido al que la sociedad le da forma, es, al final, la materia tanto de la existencia social cuanto particular. El siglo XX pareciera encaminarse hacia la confrontación de la conciencia con la más honda particularidad de la existencia humana, o sea, se le pide dar cuenta del “placer” (p. 320 §2) y de las “ambiciones” (ed. cit.), de los aspectos más privados de la vida. La totalidad del ser de la vida, así, consiste en lo que es la existencia individual acrecida de sus manifestaciones en el mundo. La intención de Ortega, frente al énfasis que ha tomado la filosofía anterior a la que él indicaría para la satisfacción de las problemáticas inherentes a su tiempo, es extraer a la individualidad el sentido de su ser – su *logos* – para clarificar las posibilidades íntimas de cada cosa, delimitando con precisión, con eso, el ser mismo de cada cosa en su realidad primaria, particular, inmediata. La cultura, forma general que

toman la política y la sociedad, los gustos y los anhelos, así, devienen realidad *a través* de la inmediaticidad del ámbito personal desde el que se conoce y se proyecta primariamente la vida, la existencia misma.

Es correcto decir, por lo tanto, que la cultura es aquello con lo que se hace el cotidiano de la existencia inmediata, de la experiencia espontánea de la vida. Es abstracción, precisamente, de esta espontaneidad. La cultura, por eso mismo, da sentido a la “vuelta ontológica” implicada en la propuesta de Ortega – de volverse a la integralidad de la condición humana – es decir, responde al *momentum* enmarcado por el contexto de una transición específica de la dinámica histórica. Esto es, el esclarecimiento del íntimo ser de lo humano frente a la naturalización de su condición histórica. Si por un lado está “mi salida natural hacia el universo” (p. 322 §2) y, por otro, “la realidad circundante” (ed. cit.), el *yo*, base de la individualidad y, por lo tanto, de la existencia particular y colectiva, se orienta a “buscar el sentido de lo que nos rodea” (ed. cit.), es decir, a inferir que ontológicamente lo humano se fundamenta sobre el estatuto dialéctico de su existencia: el *yo* y la *circunstancia*.

Es tomando en cuenta esta postura sobre la condición ontológica de las cosas y de la vida humana que se podrá hablar, ahora, de los objetos propiamente estéticos, es decir, de las “cosas artísticas” (p. 327 §1) cuya sustancia primordial se llama *estilo*. Si los individuos – los seres humanos – bien como su medio – su cultura – no pueden ser entendidos a parte el uno del otro, sino que se corresponden e integran una unidad de ser. Así mismo el objeto estético no se podrá entender apartado de su género de cosas, de aquellas con las que se encuentre sustancialmente ligado, de las demás, es decir, de su misma especie. La distinción con relación a las ciencias, a la actitud de casería a que Platón y Santo Tomás atribuyen la exactitud de la investigación científica, radica en la distinción del “arma y la voluntad” (p. 327 §4) del que se dedica a la investigación estética. En este

caso es el “culto meditativo” (p. 327 §5) el recurso más apropiado para la elaboración de conocimiento estético.

En contraste con el *Adán* hay ya aquí un cambio profundo en la actitud investigativa de Ortega con relación a las artes. Si bien el arte sigue resistiendo a la “invasión intelectual” (p. 327 §5) de la que se ha hablado con anterioridad, la intención del esclarecimiento de sus materias fundamentales, de las problemáticas suscitadas por el arte en el horizonte de la sensibilidad histórica del hombre, ya no configuran la sustitución del eje central alrededor del cual todas las relaciones posibles entre las cosas y el ser humano se dan. Es decir, en sustitución a la ciencia y a la primacía de la razón pura, sino más bien en cuanto “anchos círculos de atención que traza el pensamiento”. Por ahora, así, se trata la investigación estética como un ejercicio del amor a través del entendimiento. Se propone la plena revelación de su ser, el afloramiento de sus posibilidades y el esclarecimiento de los límites propios a su ser.

Aunque conocemos inmediatamente al mundo, es inherente al ser humano la sensibilidad de lo que él necesariamente siente estar más allá de su inmediaticidad, más allá de lo que en su instante se le pareciera al individuo darse en su plenitud absoluta. Lo *inmediato*, con eso, pasa a ser pretexto de lo *posible*, de lo “oculto y distante” (p. 331 §2). Lo que, entre las posibilidades de ser del hombre, se encuentra permanentemente latente en el transcurso de la experiencia histórica del sentimiento y conocimiento del mundo – la parte del bosque más allá de la que se nos presenta de manera inmediata. Pareciera insinuar que el ritmo de la vida inmediata es marcado, sobretodo, por la casualidad, es decir, por la infinidad de posibles caminos trazados por entre las sendas del tiempo y de la historia, bien como de los que entre ellos permanezcan, como dicho, latentes:

“(…) el bosque es una suma de posibles actos nuestros que, al realizarse, perderían su valor genuino. Lo que del bosque se halla

ante nosotros de una manera inmediata es solo pretexto para que lo demás de halle oculto y distante”.

*(Meditación Preliminar – I. El Bosque, p. 331 §2).*

Con relación a la sistematicidad que va alcanzar la obra de Ortega, lo fundamental con relación a la metáfora del bosque es tener entendido que “lo oculto” (ed. cit.) constituye una forma positiva de ser, una “superficie”, en palabras del autor. El instituto de la realidad implicaría, por lo tanto, la necesidad de que su íntima dinámica interna se soporte sobre la manifestación epitelial de los fenómenos. Si las cosas se manifiestan cada una a su manera, la ocultación no configura negatividad ontológica de ningún tipo, sino que más bien demuestra los límites de lo que se nos muestra bajo la forma de inmediaticidad.

La dialéctica orteguiana se caracteriza, entonces, precisamente por la admisibilidad de la dinámica entre lo externo y lo interno, lo superficial y lo profundo, el sentimiento y la cognición, lo inmediato y lo posible, como caras de una unicidad orgánica – dialéctica – según la que se configura la realidad y cuya derivación directa es la “distención virtual” (p. 334 §6) entre las puras sensaciones y la deliberación ideal con las que envuelvo automáticamente. Funda en la forma de ser de lo humano este acto, además de un suelo para el *yo*, el plano de las conexiones posibles, de las existencias discernibles. Sin la concurrencia de lo humano, el plano de su existencia, caracterizado orgánicamente por esta dinámica distintiva de las realidades, quedaría chapado sobre una superficie homogénea, indistinta, única. La dialéctica es, por lo tanto, la dinámica que define pero que también depende de la ocurrencia en el mundo del sujeto. El plano de las impresiones fundamenta, por un lado, el ámbito de lo *vital*: la realidad patente se nos muestra a través de las “puras impresiones” (p. 335 §3). Por otro, con todo, están las “estructuras de impresiones” (ed. cit.), es decir, el sustrato del plano latente y, no por eso, menos real, marginalizado de la estructura ontológica de la realidad misma.

El descompás entre la raíz profunda y la manifestación inmediata de los fenómenos puede ser históricamente ejemplificada por momentos específicos de la trayectoria de un pueblo. En España, dice Ortega, la Restauración ha significado precisamente el desbalance entre la espontaneidad patente de su identidad propia, de la raíz que ha generado la cohesión histórica a la que se identifica bajo una nacionalidad específica, y el panel cultural a que se le ha tratado de someter, desembocando en un “(...) vivir el hueco de la propia vida (...)” (p. 338 §1). Se trata de la posibilidad de la impropiedad de la vida en su plena ejecución, de la impugnación del latido de la vitalidad por el mero uso común y su alejamiento, por lo tanto, del plano profundo de la existencia, de las relaciones y valoraciones íntimamente establecidas entre y sobre las cosas. Esta incompatibilidad entre los protagonistas de una época y la altura a que se habrían alzado los tiempos atesta la desnaturalización a que habría de someter el entendimiento de la dinámica de la realidad, filiándola, a su vez, precisamente, a la historicidad que enmarca su curso, los anhelos y las frustraciones de las sucesivas generaciones, acorde a sus respectivos sentimientos de mundo.

Es precisamente en función de la identificación de la historicidad a la base de la configuración universal de la realidad que Ortega no puede dejar de verse inserido en medio a un contexto y en un momento peculiar de la trayectoria humana. El sensualismo parece ser el rasgo cultural fundamental de este contexto al que el propio Ortega va asociar la cultura mediterránea, sobretodo en cuanto oposición al idealismo germánico. Así se delinearían los grandes rasgos de las *razas*, que a su vez no serían más que los trazos centrales en la fisonomía cultural, históricamente conformada, de los tipos humanos y según los que se moldean sus ciencias, sus costumbres y su arte. Si la raza, como cohesión espiritual bajo la que se articula la vitalidad en sus distintas modulaciones, conforma el horizonte de posibilidades en la trayectoria histórica de un organismo social, es decir, si la raza amalgama la distintas posibilidades del individuo en un horizonte mínimamente común, es en arte el *estilo* que va dar el tono general de la fisonomía estética y de las

preferencias artísticas que conforman la existencia histórica de los seres humanos en su experiencia tanto inmediata cuanto reflexiva del mundo. Ortega no solo ilustra a la división de los inversos panoramas culturales del norte y del sur – razas germánica y mediterránea – sino que las ubica historiográficamente con el auxilio de los productos estéticos de cada uno de estos referentes. Si el esencialismo griego ha producido una estatuaría, por ejemplo, subsumida en el imperativo ideal, corregida por la idea y, por eso mismo, erigida en sentido ideal, la cultura mediterránea es heredera de la emancipación del sensualismo de este idealismo estético de la que, sin embargo, proviene. La transposición del helenismo clásico a la península itálica, dice Ortega, es el fundamento objetivo, histórico, de la conformación de una cultura – o raza – mediterránea, es decir, “(...) una ardiente y perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies, de las impresiones fugaces (...)” (p. 346-347 §4) que caracterizarían el horizonte cultural de la sensibilidad latina. En contraposición a la proposición de la esencialidad como criterio de verdad de todas las cosas, el mediterraneanismo implicaría, sobretudo para la justa contemplación de la herencia artística de esta cultura y su integral comprensión, la distinción entre las *cosas* y la *apariencia de las cosas*. Así “(...) el carácter diferencial de nuestro arte” (p. 348 §4) – de la modulación mediterránea de la cultura y de su arte – se caracterizaría por un realismo que tiende a la contemplación de la apariencia de las cosas más que a su supuesta esencialidad. Si el griego busca la realidad en la pureza de la idealización de la cosa, vinculando a esto su criterio de verdad, y, por lo tanto, se lo plasma en las formas que toman su arte, en este mismo sentido se podría identificar el modelo de latinismo mediterráneo propuesto por Ortega como uno que tiende al impresionismo. O sea, a la salvación de la apariencia de las cosas en cuanto tales, no en cuanto accidentes adherentes a cierta esencialidad oculta. Es así como, en el seno del historicismo orteguiano, la radicalidad dialéctica de la realidad, el raciovitalismo, adquiere aires de concepto universal: ni el mundo patente ni tampoco el latente conllevan la supremacía sobre la esencial verdad, sino que consisten, ambos aspectos de la realidad, en ser externalidad a la experiencia humana de mundo y su relación con las cosas. La forma en que ambos aspectos afectan a las impresiones humanas, es decir, la forma histórica que

toma la relación del ser humano con la sensualidad y la idealidad, con la apariencia y la esencia, con la externalidad y la profundidad de sus asuntos es, este sí, el criterio desnaturalizado de la verdad, al menos en lo que atañe a las distinciones entre el *pathos* del norte y el del sur. La cultura mediterránea se ha nutrido del sensualismo, del violento asalto con que el mundo le penetra los sentidos, mientras la raza germánica se ha armado del concepto.

Lo fundamental de esta división, explotada más adelante en la obra de Ortega, es la comprensión de que *fas* y esencia de la realidad son dos caras inseparables de la constitución ontológica de la existencia humana misma. Si para el meditador su instrumento es el concepto, para el sensual los órganos de los sentidos son la fuente primordial de conocimiento de mundo. Así se estructura una de las doctrinas más basilares del raciovitalismo orteguiano: la sensación, articuladora central de la adquisición de conocimiento en el contexto de la formación cultural del Mediterráneo, provee el contacto inmediato con la *fas* de la realidad, es decir, se articula como un “mundo patente de las puras impresiones” (p. 349-350 §5). En cambio el concepto, artificio priorizado en la cultura germánica, se dedica a articular “los mundos latentes constituidos por estructuras de impresiones” (ed. cit.). La constitución ontológica de todas las cosas, por lo tanto, no pueden escapar en ningún sentido de ser, en cuanto cosas individuales, potencialidades de entrar en relación con todas las otras y, por eso mismo, de expandirse hasta la estructura relativa máxima a la que se llama “naturaleza”.

A distinción de lo propuesto por el *Adán*, las relaciones que conforman el valor, y, por lo tanto, el ser, de todas las cosas, son la dinámica a través de la que las cosas mismas se dan al conocimiento, es decir, siempre a través de la actuación del arbitrio del ser humano, de la dedicación de su atención, con relación a las cosas circundantes y al objeto central en cuestión. Aquí, las relaciones que constituyen a las cosas ya no son infinitas posibilidades sin orden ni criterio a la espera de un sistema que las reivindique en su justo

orden, sino el sentido específico que cobra su relación con las demás. No se conoce nada sin que esta se dé en estrecha vinculación entre su *materialidad* y su *sentido*. Se definiría, por eso, a la “cosa ideal” como la abstracción de una tal cosa relativamente al *status* que tenga con relación a las otras que le rodean, bien como una abstracción con relación al sentido que le dé el sentido de la atención humana al abordarle. Se hace entonces del objeto ideal el “centro del universo” (p. 350-351 §2). Lo profundo, así, de cada una de esas cosas, por lo tanto, no es más que su capacidad de alusión a las demás, mientras su sentido, por otro lado, sería más bien la forma bajo la que las cosas efectivamente “conviven” en la dinámica de la realidad contingente. El sentido del arte, por eso, se debiera identificar en la dinámica raciovitalista en cuanto lenguaje real, material, aunque de carácter alusivo, o sea, igualmente ideal. La razón, nutrida del concepto, no implica ninguna intención de sustitución de las cosas sensibles. Razón y vida son dos dominios de una misma realidad, o sea, de una forma específicamente humana de ser en el mundo, ambas “de un mismo linaje” (p. 353 §1). Mientras la sensación da la inmediaticidad del ser de cada cosa, la razón esquematiza y, sobre todo, delimita su ser en su relación con las demás cosas. Le sirve, por lo tanto, según Platón, de cemento a las impresiones con las que el ser humano entra en contacto, auxilia en el apresamiento de las sensaciones y la formula con relación a las demás, no contradictoriamente a ellas. Así, si la sensación da a los seres humanos la impresión de las cosas – no las cosas mismas – es porque la razón, armada del concepto, es el medio por el que las impresiones se disciernen entre sí y se sistematizan acuerdo a la percepción histórica, cultural, de la realidad. El concepto, instrumento de la razón, por lo tanto, está para la percepción en términos de igualdad con relación a las impresiones que se nos brotan de la inmediaticidad circundante, no hay espacio para ningún eslabón jerárquico entre los dos en el raciovitalismo orteguiano.

La cultura conformada en los moldes de lo que Ortega identifica como el *impresionismo*<sup>3</sup> responde, por lo tanto, a una dinámica interna particular, distinta de las otras modulaciones e influjos históricos y espirituales de que se pueda hablar. La falta de

sistematicidad, justificada por un influjo cultural que tiende a priorizar la impresión inmediata, se traduce en un lenguaje artístico de sentido adánico, es decir, perpetuamente como el de “un primer hombre” (p. 354 §5), partiendo de sí propio, de su inmediaticidad, antes que del encadenamiento sistemático del legado que ha conformado la trayectoria antepasada del contexto ideal en la que el artista en cuestión nada más que toma parte. Más que una disputa por la legitimidad del criterio de verdad empleado por cada conformación espiritual, se tratan de dos actitudes distintas ante la realidad con que el ser humano se choca.

El concepto, producto del ejercicio de la razón, debe ser encarado, según Ortega desde Platón, como un instrumento para la dilucidación de los límites de las cosas en el mundo, es decir, para dar cuenta del mundo sensible e inmediato. Es esta idea terminada bajo la forma del concepto que va fornecer al ser humano *claridad* sobre todas las cosas, es decir, el no temer perderselas, sino la admisión tanto de la verdad de las cosas mismas cuanto nuestro parcial y contingente conocimiento sobre ellas. La claridad conceptual quedaría, por lo tanto, rehén de la fortaleza con que se establece la unidad dialéctica a través de la cual el ser humano se puede alzar a la altura de sus tiempos. Es decir, cuanto más estrecho sea el vínculo entre la impresión de las cosas y su sistematización dentro del esquema de relaciones que caracterizan aquella cosa en cuanto elemento meditativamente considerado, más sólido será su conocimiento cuando contemplado en medio a la integralidad de los fenómenos, o sea, más fuertes serán los conceptos empleados para apresar la conformación histórica de un tiempo, de una realidad específica. Ni arte ni ciencia sueles guiarse por la claridad del concepto. Ambos constituyen fenómenos culturales, de refracción, y no de inmediatez, de la experiencia vital, no conservando la problematicidad inherente a todo lo propiamente vital, sino más bien esforzándose en el sentido de su resolución. No tienden, por lo tanto, a la dilucidación de la dinámica vital, a la conceptualización clara de sus elementos fundamentales, sino que a dar cohesión a un sistema de relaciones específico *ante* la experiencia vital. El problema vital constituye la

forma misma de darse la existencia humana, su constitución ontológica, y por eso mismo no configura el objeto del arte ni de la moral, por ejemplo, una vez que se constituyen como reflexiones *culturales* sobre la realidad. Valdría resaltar que, al afirmarse el rol del arte tal como anteriormente, no es necesario que de eso derive un empobrecimiento de su relevancia, sino más bien en ubicarle con justeza dentro de sus propios límites, en respuesta a la desmedida responsabilidad que se le atribuyó Ortega en el *Adán*.

Ahora, no por eso la obra de arte “tiene menos que las restantes formas del espíritu esta misión esclarecedora” (p. 358 §5). Aunque el concepto se dirija hacia la claridad profunda sobre las cosas en grado jerárquicamente eminente, el arte se alza por encima de la espontaneidad vital. Es decir, de la claridad de impresión, no hacia una sólida terminación conceptual, sino hacia una refracción aclaradora de la *vida* misma, o sea, de todos los aspectos del que se compone la existencia humana, de lo aparente a lo profundo. No se limita, por eso mismo, la obra de arte, a una intuición individual. Si se limitara a la objetivación de una intuición meramente individual de relación – tal como se lo propone el *Adán* – no podría jamás entablar valores, es decir, relaciones según las que, en última instancia, las cosas pasan a ser contempladas para todo el contexto histórico-generacional desde el que se las contemple. Mientras para el *Adán* la obra de arte es el efusivo brote de genialidad individual que viene a dar sentido a lo que han fallado en conferírsele las ciencias y la moralidad, las *Meditaciones* inauguran el ámbito autóctono del arte mismo. El *estilo*, en arte, es el contenedor de “la clave de la interpretación de sí mismo” (ed. cit.); el púlpito desde el que el sentido del estilo artístico, históricamente conformado, cede a la inspiración de los artistas individuales de una u otra generación su punto de vista privilegiado *sobre* la espontaneidad de la vida. Es por eso justo afirmar el rol integrador del arte entre las capacidades conceptuales y la índole impresionista del ser humano en cuestión, es decir, del europeo de inicio del siglo XX.

La sucesión por la que se caracteriza las formas que toma la sensibilidad humana es la marca misma de la dinámica histórica, de su flujo épocal, generacional y de las líneas

características de las distintas conformaciones culturales. Radica este rasgo ontológico en la contradicción estructural en la que consiste todo ser humano y, así siendo, son igualmente contradictorias las vías por las que se le hace percibido y conocido el mundo, a sí mismo y al contexto cultural en el seno del cual se da, se percibe y a los demás en el mundo. Alzarse por sobre esta limitación existencial y encarársela, virtualmente, de fuera hacia dentro, objetivando la conformación ambivalente, contradictoria, dialéctica, de la existencia, particular y circundante, es privilegio del objeto estético y de la obra de arte. El gran arte, por lo tanto, es el logro de un estilo imbuido de la postura particular *sobre* su entorno, mediado por el contexto cultural e iluminado por el concepto desde la razón del artista y del contemplador, experimentado a través de la sensación y sintetizado por la intuición artística del autor, que se eleva para objetivar las relaciones posibles de la existencia, las contradicciones y los límites entre ellos.

La *forma*, respecto al arte, es el órgano a través del cual se capta el fondo poético del objeto estético, o sea, captase la forma de la obra de arte a través de la constatación de la estructura de relaciones que subyace y plantea la obra misma, bien como por medio del vislumbre de su punto de vista sobre la formación cultural de la que irremediamente proviene. El arte maneja el sentimiento de la manera en cómo se da la vida, la existencia misma, a partir del momento en que objetiva bajo la forma de obra de arte la dialéctica de la existencia. Intuye las contradicciones que formulan las modulaciones específicas (históricas, políticas, geográficas, en fin, culturales) de la vida humana. El *fondo* de una obra de arte, por lo tanto, fluye, existe, se da, aunque no le sea dada formulación abstracta, teórica.

En el marco de la dinámica histórica tal como hasta aquí formulada, el florecimiento y la decadencia de los horizontes culturales – que suceden a otros y devendrán predecesores de los futuros – actúan como fuerzas magnéticas respecto a la propiedad o la impropiiedad, el bien y el mal. Respectivamente, del manejo de las formas

estéticas que le requieren los tiempos a sus artistas sobre las obras que en el mundo erigen. La dirección, al final, hacia la que camina la sensibilidad estética, determina la función poética de la obra de arte: “así es la tragedia la expansión de un cierto tema poético fundamental (...)” (p. 366 §3), por ejemplo.

La tragedia expande, así, el tema fundamental de su tiempo: lo trágico; se trata de la coincidencia entre *forma* y *fondo* en el lenguaje clásico que marca la génesis de la tragedia. El lenguaje desenvuelve, articula, manifiesta, según Ortega, lo que en la existencia hay de la intención, de la idealidad, esencialmente inmanente de la experiencia patente de vida que ha tomado la modulación histórica griega – hoy dicha – clásica. Es decir, la tragedia expone lo que hay de más real y verdadero en la experiencia vital del mundo griego, dando salida a los anhelos ideales que moldeaban la cotidianidad de este momento histórico. La epopeya, en este mismo sentido, corresponde a un tema estético específico conducido hacia la “manifestación de su plenitud” (p. 366 §4), considerándose que la sensibilidad estética presente y definidora de un determinado tiempo histórico es el único modo de “decirlo plenamente” (ed. cit.). Es decir, articulándolo artísticamente, elevando sobre la materialidad una cumbre sobre su propia época.

No podrá no ser “siempre el hombre el tema esencial del arte” (p. 366 §5) precisamente porque el arte expone el tema radical de las “vertientes cardinales de lo humano” (ed. cit.), traduciéndolo hacia lenguaje estético, pautando a través de los gustos y preferencias la conformación estética de una u otra modulación de la vida humana. Cada época es una interpretación radical de lo humano, por eso mismo cada época implica una manera de mirar – un punto de vista – sobre lo humano: estos son sus géneros o temas estéticos preferidos. Si la épica responde al gusto del mundo antiguo, a la narrativa sobre la realidad lírica de un pretérito glorioso; la novela responde al del presente, a la cotidianidad de los temas más triviales.

Teniendo en mente lo antedicho y si nos devolvemos a la expresión rapsódica clásica del mundo griego, la *Ilíada*, por ejemplo, tiende a una índole arcaizante, sacramental y solemne: es el apelo a la idealidad del pasado; es, así, básicamente, el arcaísmo la *forma* de la épica. El griego no halla en lo actual y momentáneo el sustrato poético de su producción estética, sino en la intimidad sustancial de las cosas, lo que le lleva a atribuir un “sentido racionalista” (p. 371 §3) a su panorama estético. El mundo de los objetos esenciales hacia el que se dirigía engendra un ideal particular de belleza, es decir, el de lo esencial y lo perenne como criterio y piedra angular de toda verdad, incluso estética. Lo bello, por lo tanto, ya está dado, le cabe al artista griego clásico el ejercicio del virtuosismo técnico capaz de penetrar hasta los confines de los primeros principios y causas fornidos, en este contexto, por el “(...) *stock* de mitos que constituían a la vez la religión, la física y la historia (...)” (p. 372 §2), según Ortega, que también identifica en el diametral contrario de este horizonte la tendencia estética de la contemporaneidad.

Si para el hombre contemporáneo lo real es lo sensible, dado el impresionismo característico del que está imbuido, para el griego lo es lo esencial subyacente en el fondo de su superficialidad accidental; su verdad es solo la plena síntesis de sus causas y finalidades. Ortega apunta a otro síntoma de esta frontera entre parámetros estéticos: el hexámetro sobresale entre las estrategias de expresión artística del mundo griego precisamente en función de la derivación lógica de la *idealidad* a la *manufactura* –. Es decir, entre el *contenido* y la *forma* – según el que se guía el gusto de esta conformación histórica específica, heroica, épica, bien como a la producción de sus obras de arte.

Todo arte, al final, no consistiría en otra cosa que en la expresión de un contenido específico – logrado a través de la perspectiva *desde*, aunque virtualmente *por sobre*, el mundo – bajo las formas que se hallen para objetivárselo, es decir, de traer a la realidad, volver sensiblemente palpable un contenido vital, un problema humano.

Así, el artista griego es básicamente un artesano. Lo bello, para él, ya lo han logrado los dioses, cabe al artista nada más que darle forma. El requisito esencialista, sin embargo, al que responde la creación rapsódica, lleva el artista griego a erigir entre la apariencia y la realidad de los objetos de su obra una distancia sacramental. El hexámetro lo permite, por lo tanto, elevarse por sobre el lenguaje cotidiano, a versar solemnemente sobre lo que de bello se encuentra ya dado en la esencialidad, en la raíz profunda del ser de los objetos al que, destacándolos de la realidad, el artista griego se dedica. A la obra creada por los dioses no cabe al artista más que resaltar con el barniz de la idealidad épica.

Considerando que, para Ortega, el real problema del arte – lo humano – constituye ya un rasgo de la dinámica histórica, del flujo de sensibilidades en que consiste su ritmo; entre *Helena*<sup>4</sup>, para la sensibilidad griega, y *Madame Bovary*<sup>5</sup>, una de las expresiones máximas de la novela moderna y metáfora, para Ortega, de la cotidianidad característica de la actitud estética contemporánea, no habría más que una actualización formal del problema estético fundamental. Si Helena es la forma absolutamente idealizada del adulterio, Madame Bovary corresponde a su forma más presente, sensible, cotidiana. Es decir, se sostiene el problema central del arte, aunque medida por la regla de otro gusto, de otra conformación histórica, esto es, del que compone la virtualidad de su punto de vista sobre la realidad en la novela, y ya no en la épica. El sentido de la novela, por eso mismo, se puede decir que sea la actualidad. Entre la Grecia épica y la novela de los siglos XIX-XX está precisamente lo que puede ser considerado como arte, aunque en sentidos opuestos de un mismo proceso histórico, es decir, se exalta a lo bello de cada sensibilidad desde plataformas absolutamente distintas. Los gustos, las posibilidades materiales de objetivación de la obra de arte, las técnicas empleadas, en todo parecieran adoptar posturas opuestas, aunque contradictoriamente correspondientes, ambos horizontes sensibles. De esto mismo se trata la dinámica dialéctica de la historia y la propiedad o impropiedad según la que el ser humano atiende al problema de su humanidad. El arte pareciera, por lo tanto, ser una ventana privilegiada sobre los mecanismos de actualización hallados

históricamente por el hombre a través de la sucesión generacional de sensibilidades que definen la dinámica histórica.

El mito, referente de la a-historicidad, es, por eso mismo, el diametral contrario de la dialéctica; se trata más bien de una monolítica dogmática intocada por el flujo histórico. Es, sin embargo, precisamente la dinámica histórica de occidente que ha permitido que el punto de vista mítico haya sido objetivamente conservado y, por eso, ingresado al canon cultural de occidente. Es decir, que permanezca como reminiscencia desde los distintos influjos y reapropiaciones por los que ha pasado su sentido y nos asedie desde adentro, como una “levadura poética” (p. 376 §1), hasta el presente momento. El mito, se podría decir, es como la novela del siglo XIX, aunque sometido al filtro del sistema mítico de relaciones, o sea, estructurada en sentido épico. Radicada en este sentido primordial se encuentra toda la tendencia de la artísticidad de occidente: la épica funda la intención de la supresión ficticia de las leyes de los hombres y, precisamente, de la supresión de las normas generales de la historia. Ninguna de las que Ortega llama como las grandes historias puede no verse, en cierta medida, como heredera de la intención épica de un mundo ficticio y, por eso mismo, mucho más amplio, mucho más posible. Las novelas de caballería, todas las aventuras, son producto de esta intencionalidad recóndita en la formación cultural de occidente. El sistema mítico de relaciones funda el plan de la irrealidad que deberá ser reabsorbido a lo largo de los siglos subsecuentes a su florecimiento. Se trata de suprimir la ley orgánica del mundo real, o sea, erigir una realidad ficticia, en la que no valgan las leyes ni de la historia ni de la física: no es, por lo tanto, otra cosa que el fundamento que Ortega identifica como “literatura de imaginación” (p. 377 §1). Esto es, una duplicación de la realidad en la que no se lleve en cuenta ni mismo los mandatos divinos. Toda literatura fantástica, por lo tanto, puede ser incluida entre el influjo de la épica, es decir bajo la dinámica general que hace de lo imposible, posible. En otras palabras, queda aquí implícita la supervivencia del esfuerzo de la fantasía en subordinar el orden conocido a la perspectiva de lo que esencialmente conforma el

conjunto de creencias posibles en el marco de determinada configuración histórica de las cosas y de las relaciones entre ellas.

El arte, aquí, es la función – y no tan solo la facultad – de subordinar lo aparentemente imposible a su realización imaginaria, prestándose casi como función orgánica de la fantasía humana. En esta medida el arte le sirve al hombre como resorte para la comprensión de los hechos, de las cosas, desde la perspectiva y en el horizonte moral, de creencias, de determinado pueblo y periodo. De aquí proviene la validez de la perspectiva estética en la conformación de los panoramas a través de los que la razón histórica de cada período, de cada época, puede ser averiguada, revisitada, cuestionada.

Las novelas de caballería se distinguirían de la épica en la medida en que no plasman en su cantar el espejo de sus creencias: ente la historia y el actor, bien como entre la obra y el público, se interpone una distancia irónica. Ya no se cree en lo contado. Tanto la displicencia cuanto a la cronología histórica precisa cuanto la casi ausencia de alusiones al pasado ideal son marcas de esa última actualización de la épica en el mundo occidental.

El arte engendrado bajo el influjo directo de la estética épica encuentra en el *Quijote* de Cervantes, según Ortega, un punto de viraje en el que el arte mismo pasa por un intenso proceso de ampliación con relación a la estética que se habría nutrido hasta este momento de la historia. La construcción imaginaria y antitética a la realidad que fecundó la creación artística hasta este momento, “(...) se enriquece con un término más; por decirlo así, se aumenta en una tercera dimensión, conquista la profundidad estética” (p. 381 §3). Al suponer una ampliación de la del horizonte estético, en cierta medida producto de un cambio en la sensibilidad estética de su tiempo, Cervantes abre espacio para la consideración estética de lo que hasta entonces ni siquiera era considerado pasible de demostración artística, es decir, de proyección estética en la realidad objetiva. El arte ahora es capaz de incluir hasta la misma “agresión a lo poético” (p. 382 §2). Así, “(...)

mientras lo imaginario era por si mismo poético, la realidad es por si misma antipoética” (ed. cit.). Se trata el *Don Quijote*, por lo pronto, de un marco fundador a la vez de un lenguaje estético fundado en lo presente, una bisagra entre dos formas distintas de sensibilidad que contraponen el ímpetu hacia los sucesos de aventura que da margen a toda épica, pero no desde la idealidad, sino que desde la realidad más dura y concreta. El Quijote no es el símbolo de ningún patrón moral, ni modelo de virtudes ni ejemplo de corrupción alguna: es un hombre real con sentido y aspiraciones ideales. Es, más bien, metáfora de una cierta naturaleza fronteriza tal como, para Platón, es el hombre mismo. La gravedad de la existencia es lo que distancia el Don Quijote de las novelas de caballería, es decir, de toda literatura de imaginación, de inspiración épica. Cuanto al arte mismo, lo que se nota, una vez más, es obedecer, por un lado, a ciertos rasgos metafísicos estructurantes del ser humano *asociados*, por otro, a características culturales e históricamente resaltadas a través de las creencias y de la perspectiva histórica e ideal que permea la constitución vital de cada época.

El contexto histórico de Cervantes, entonces, la reestructuración de la sensibilidad humana seguida al derrumbe de la idealidad épica comienza a abrir el espacio que será llenado por la novela, un género que hasta este entonces no es más que inaugural, erigido sobre la ruina de la inspiración clásica. El Renacimiento asimila y reformula la idealidad clásica, encerrándola “infartada” (p. 382-383 §5) en su interior aunque, sin embargo, conservándola. La nueva cultura que se insinúa en el Quijote anuncia, frente al monolítico influjo del mito, dos vertientes de la vida: *sentido y materialidad*, es decir, interpretación y sustancia. La inmediaticidad gana un nuevo soplo de vida y el lugar de la cultura se ajusta a la menor sobre saliencia de lo ideal, eso es, se la reconoce a la cultura necesariamente en cuanto espejismo, como lo pone Ortega, sobre la vida en el mundo, no como anhelo vital solitario y de indiscutible primera instancia.

El nuevo parámetro de objetividad migra de la síntesis de las primeras causas a un concepto anclado en la condensación de interpretaciones sobre algún objeto material; y nada más que eso, es decir, ilusión y espejismo sobre lo real. La poesía realista aspira a una conciliación – por ventura conflictiva – entre idea (sentido) y materialidad. Si su actitud, a su vez, incita a propósito la vertiente material de las cosas, no por eso desciende en menor medida del mito: su caída, como la del sistema ideal de relaciones que se había experimentado hasta entonces, le suple su tema por excelencia. Todo interés por el arte realista no es interés por la pura materialidad allí representada, sino por la afección estética que allí se representa a través del aspecto material, aparente, exterior de la realidad, lo que en ninguna medida implicaría la supresión del ámbito ideal – insuprimible aspecto de la realidad humana – sino más bien el resaltarle. La función estética del arte realista, así, acaba siendo la generalidad de la realidad en lugar de la idealidad, desalojada de su antigua supremacía. La cultura, que hasta entonces rindiera sus frutos bajo la égida mítica, queda corta ante el flujo por el que habría pasado la constitución sensible del hombre. Es precisamente su insuficiencia, según Ortega, que justifica el arte realista, que le dispone el tema, el horizonte estilístico, de gusto y forma de sensibilidad estética: los retratos, la pintura histórica o de costumbres, la descripción novelesca, la estatuaria neoclásica, las muchas vertientes del romanticismo naturalista que, para Ortega, requiere más atención, justificación teórica, que cualquier otra.

Demostrar la dinámica metafísica del hombre, preso en el presente en el que se dan, a la vez, pasado y futuro, es la intención del arte nacido de esta escisión histórica, de esta transición en la manera de percibir la realidad misma. El arte realista, a distinción de su sensibilidad antecesora, ya atribuye a la constitución ontológica del ser humano la historicidad y la fluidez de las formas y capacidades de percepción del mundo, contempla el flujo del patrón moral y se acerca a una eualización de la dubiedad en la que consiste la existencia humana. Esta nueva sensibilidad, si no es épica, se podrá decir que sea heroica; la aventura, sin embargo, se vuelve verdadera. La resolución de la dualidad en la

que el hombre se encuentra tensionado - “este querer él ser él mismo” (p. 389-390 §5) – es el cimiento de la heroicidad que va cobrar protagonismo en la estética moderna, realista, desde el Renacimiento hasta el romanticismo naturalista, realista, del siglo XIX. La intencionalidad heroica se dirige al rompimiento, desde la idealidad autóctona del protagonista individual, a romper con el sistema de relaciones cristalizados en su cultura desde la exterioridad, desde su contexto históricamente conformado. Su tragedia consiste en oponer a lo fáctico, penetrándolo, sin embargo, lo que en él existe como ideal. Se encuentra el protagonista heroico, por lo tanto, interpuesto entre la realidad y la irrealidad, mientras la comedia, por ejemplo, y por otro lado, consiste precisamente la amputación de este carácter ideal: se materializa la intención aspirante sobre la realidad del protagonista.

El Quijote de Cervantes, considerándose la trayectoria histórica de la sensibilidad humana, adquiere especial relieve en el panorama cultural de occidente a partir del momento en que metafórica un trazo existencial peculiar a la sensibilidad moderna, inaugurándola, se podría incluso decir. Evidenciar la artificialidad de que se conforma la cultura y la composición vital humana es, quizás, el principal de sus méritos y justificación de su perduración como recurso de alusión a la composición ontológica, históricamente modulada, de la humanidad.

*El Tratado de la Novela* se pudiera leer como la elaboración de uno de los aspectos más centrales de la composición vital, de la anatomía vital de las sensibilidades clásica y moderna, inherentes, por lo tanto, en proporción a ser elaborada, a la composición contemporánea de la sensibilidad humana del mundo. La novela sintetiza la tragedia y la comedia como el hombre contemporáneo sintetiza la composición vital en él insuflada por lo que ha sido ya el hombre antes de su actual situación vital. En este sentido la estética demuestra ofrecer una perspectiva privilegiada, al objetivar el sentido estético en una obra de arte material, desde donde atestiguar el tránsito de la razón históricamente

comprendida. Así mismo, la justificativa de todo arte, el discurso estético, otorga igualmente sustantivo relato sobre el estado vital de ser humano en medio al flujo de sus capacidades y facultades de percepción de la realidad de sí y de su entorno.

El ideal o el sentido que ha tomado el pensamiento en el siglo XIX, por ejemplo, fecundó uno de los calados más profundos que ha podido alcanzar el esfuerzo en el sentido de la razón pura. La manifestación, en arte, de este influjo épocal, se ha llamado *realismo* (considerada en sus innumerables vertientes), mientras en filosofía y ciencia, *positivismo*. En este contexto, la realidad, aunque idealizable, requiere y está sometida no solo a la primacía, sino que al estrechamiento de las capacidades estéticas del ser humano bajo el sentido de la “asperísima realidad” (p. 399 §3).

La concepción organicista de que se imbuyen las tendencias realistas de la experimentación de mundo queda atrapada en el plano de lo puro e inmediatamente real. La autonomía del sujeto individual, por lo tanto, queda necesariamente alijada, aislada de su dinámica propiamente raciovital, para limitarse a la imposición de lo físico y lo material sobre su existencia. La vitalidad deviene nada más que espejo del medio en el que se mueve el individuo que se configura, luego, como individualidad movida por reflejos puramente reactivos, reaccionarios, si se quiere, mientras la originalidad misma pasa a ser poco más que la adaptación del lenguaje para la retratación automática de la inmediaticidad de la vida. En este sentido el ser humano queda desalojado de sí mismo, tiene su libertad vital enajenada por los compromisos políticos que asumen, en la cotidianidad, los autores que atestiguan este sentimiento como materialidad, es decir, que viven y experimentan el influjo realista.

El naturalismo, por ejemplo, nos es más que la contrapartida artística de este sentido histórico, imponiendo a la verosimilitud como criterio y parámetro universal del arte. Así mismo es la novela expresión técnica de la inspiración estética que ha dominado

estos tiempos, tiene ella la intención de la descripción anatómica. El Quijote, por lo tanto, es el testimonio de la bisagra metafísica que une y separa a estas dos concepciones de mundo.

## NOTAS

### *Capítulo II*

<sup>1</sup> Sobre la *doctrina del amor*, véase: ORTEGA Y GASSET, J. 1939. *Estudios sobre el Amor* (1926-1927). Buenos Aires, Ed. Alianza.

<sup>2</sup> Sobre el platonismo orteguiano véase: ORTEGA Y GASSET, J. 1916. *Estética en el tranvía*. Madrid, Ed. de Occidente, en: *Confesiones de 'El Espectador'*.

<sup>3</sup> El *impresionismo* adquiere dos sentidos al que valdría la pena especificar: la escuela artística impresionista de finales del siglo XIX, en el caso, es solo una manifestación del influjo realista que conforma un carácter impresionista mediterráneo contrapuesto al sentido conceptual que ha caracterizado el horizonte cultural germánico.

<sup>4</sup> *Helena de Troya*: HOMERO. *Ilíada*.

<sup>5</sup> *Madame Bovary*: FLAUBERT, G. 1857. *Madame Bovary*.

#### IV. CAPÍTULO III

##### *La Deshumanización del Arte*

Que el problema estético, estilístico, de lo que Ortega se refiere como *arte nuevo* – en contraste al arte *tradicional* – pareciera radicar en un fenómeno sociológico habla tanto por la nueva sensibilidad que se avizora en el horizonte más lejano de la modernidad, o sea, la contemporaneidad, cuanto por la postura metodológica de Ortega frente a los problemas estéticos. Se ha discutido si la Deshumanización del Arte sería o no el testamento estético del sistema orteguiano<sup>1</sup>, pero lo cierto es que, si de *amor intellectualis*<sup>2</sup> afirma nutrirse Ortega para formular sus diagnósticos de la realidad, la imparcialidad absoluta es un mito que desmitificarse.

La *Deshumanización* es, sin duda, uno de los referentes más claros a abordar las problemáticas típicas de la estética y la prestación de cuentas de Ortega con relación a la actualización de este aspecto de la realidad humana a la contemporaneidad. Junto al *Adán*, que establece las tempranas bases sobre las que las *Meditaciones* y la *Deshumanización* narrarán sistemáticamente el flujo de la sensibilidad estética desde la antigüedad clásica a la contemporaneidad al vanguardismo de la contemporaneidad, a través, por supuesto, de las variadas vertientes de realismo que han caracterizado la modernidad.

La radicalidad sociológica del arte nuevo, como es de esperarse de la dinámica histórica, en este caso, responde a los anhelos de una juventud que, para bien o mal, reflejan el estatuto de las sensibilidades que le precedieron. Así, el imbuyo realista, político y apasionado de que el siglo XIX<sup>3</sup> ha nutrido el arte – tanto cuanto todos los otros campos a la disposición de su intervención – encuentra, sin embargo, en la contemporaneidad su punto de fusión: si el influjo tradicional, el del

positivismo, apuntaba hacia la idealización de la universalidad de la más dura realidad orgánica, la nueva sensibilidad reacciona con la más tajante escisión de lo que se supuso ser el monolítico edificio de la materialidad positiva, percibida como cotidiana. Las vanguardias son las protagonistas de este nuevo reflujo histórico sobre la forma en que se modula la sensibilidad humana respecto a los otros y a su realidad circundante.

La reacción inmediata del arte nuevo en el público es casi obligadamente de choque, de inmediata ebullición de las castas sociales, de los continentes sociológicos por ventura opuestos o contradictorios que el realismo tradicional pudiera parecer ocultar bajo la amplitud de sus concepciones naturalistas. El *fenómeno de la impopularidad*, por lo tanto, como bautiza Ortega la postura con que la contemporaneidad media – de inicios del siglo XX, vale resaltar – ha recibido las obras de las “escuelas” de vanguardia, se manifiesta, en primera instancia, en la escasa simpatía y en la profusa hostilidad que se ha granjeado las reivindicaciones estéticas de la nueva sensibilidad – y es más, que se ha impuesto como condición de posibilidad a sí misma.

El fenómeno social de la variación de gusto con relación a las distintas actitudes posibles frente a una obra de arte, en el contexto del arte nuevo, ya no se puede resumir con base en la variedad de criterios personales, de relaciones exclusivamente subjetivas que el observador pueda disponer sobre la obra. Ello solo adquirirá la plena medida de su relevancia una vez que esté asociado y subordinado a criterios de carácter más profundos que la individualidad del sujeto. El arte nuevo suscitó instantánea antipatía en razón de su efecto fragmentario en el plano de las capacidades cognoscitivas y sensibles de la colectividad histórica, en el más extensamente comprendido plano del entendimiento sobre la realidad y, de allí, sobre la coyuntura cultural misma sobre la que afloró. El hecho, así, primordial del arte nuevo, del producto recién nacido de la nueva sensibilidad de mundo, para

Ortega, es que “la mayoría, la masa, no la entiende” (p. 355 §1). Su *impopularidad*, así, tiene que ser observada no como pura reacción personal sobre la obra, sino como manifestación inextricable y estructural de la dinámica generacional de la historia, como señal de superación del horizonte de entendimiento hasta este momento practicado y, por eso mismo, de una capacidad sensible que solo encuentra plena justificación en este mismo proceso que la engendra y, posiblemente, también contradice.

En la mano contraria, se podría presentar al romanticismo como expresión ejemplar de la cúspide de una modulación específica de la sensibilidad humana. En lugar de la ruptura que define el estatuto mismo del arte nuevo, el romanticismo fue popular por esencia, es decir, estuvo desde el surgimiento ampliamente vinculado a las pasiones que movieron a las masas, al pueblo, a lo largo del periodo histórico general en el que el realismo, como forma de sentir la realidad, vigoró con supremacía incontestable. El romanticismo devino expresión de la forma del realismo percibir la realidad a la mano de los grandes anhelos populares que movieron su siglo, estrechamente vinculado a la sensibilidad imperante entre las masas. Es en sentido opuesto que surge el nuevo arte. O sea, proviene del quiebre, del lapso metafísico entre dos constituciones distintas de la sensibilidad humana y, por eso mismo, de dos modulaciones culturales distintas – y quizás opuestas – y en sentidos contrarios: el realismo, que tiende a perder terreno, notadamente en la decadencia de la novela como soporte principal de su estética, y el nuevo arte, que apunta precisamente hacia la insuficiencia de los criterios tradicionales, pero no desde la legitimidad que le hubiera concedido la conquista de las atenciones de las masas, del gusto personal a larga escala, sino que precisamente desde el resaltar el marasmo que habría acometido la capacidad de entendimiento y sensibilidad frente a un nuevo sentido del ser que, al sufrir los ataques del “buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura” (p. 355 §2), ya devino realidad, existe ya como sensibilidad formada, aunque el horizonte conceptual en

vigor le quede corto y, al escaparle, se sujete precisamente de su impopularidad para afirmarse en cuanto crítica válida, en cuanto despuntar de una nueva posibilidad y contexto para la sensibilidad humana.

El gusto estético del siglo XIX, el romanticismo en sus distintas expresiones se ha afianzado en la actitud contemplativa de un público que se identifica y penetra en los destinos humanos retratados realísticamente en las obras, no como virtualidades reflejadas sobre la realidad, sino como la realidad misma, es decir, con la misma postura desde la que se enfrenta a la cotidianidad del mundo diario, desde la misma actitud emocional, sensible y cognoscitiva. Le gusta a este público una obra cuando se ve en ella, cuando los límites del objeto estético, en lugar de resaltarse por lo que son, se borran y se entremezclan a la subjetividad individual del sujeto contemplador. La actitud del masivo público romántico, por lo tanto, es la de la cotidianidad, de la realidad vulgar, emotiva, naturalizada, no reflexiva, puramente estética, sino la empatía mimética de las “(...) figuras y pasiones humanas” (p. 357 §1). El burgués, como *tipo* arquetípico de la democracia que caracteriza sociopolíticamente el contexto del romanticismo, solo es capaz de admitir, en arte, lo que no altere ni interpele las costumbres y prácticas tanto de la sensación particular cuanto de la cotidianidad social, comedida y convencional. El juicio estético queda subalternado a los límites de las valoraciones de que este público sea capaz de producir, es decir, el aprecio a la obra de arte queda contingentado por la capacidad de intervención sentimental de que el sujeto contemplador se sienta capaz de reconocer en la obra. Es por el público del arte romántico encontrarse entrenado para vibrar y reconocerse en las grandes obras de este período que no se hace capaz de producir apreciación ni juicio alguno de carácter estrictamente estético; elegir entre ver el vidrio o el paisaje a través de él, según la metáfora de Ortega, no solo constituyen actitudes opuestas como mutuamente contradictorias. El juicio auténticamente estético no puede confundirse con los brotes emocionales de la cotidianidad so riesgo de desvincularse de su

campo autóctono, es decir, estético. Si la dura realidad es inmediata, el arte, y el juicio estético, son necesariamente reflexivos, no nacen, ahora, del gusto que la naturaleza individual pareciera haber fomentado en cada individualidad, sino de la manipulación de sus recursos propios. En este sentido, los trágicos destinos, digamos, de *Romeo y Julieta*, por ejemplo, no constituyen el fondo de la obra de Shakespeare, sino que su pretexto. El destino de los personajes no es real y, por lo tanto, no es suficiente para apresar su pleno sentido estético el sentimiento de un público que reacciona aquello como si lo fuera. La condición primordial del establecimiento de un nuevo estatuto ontológico para la obra de arte tal como se la entiende la sensibilidad productora del arte nuevo es, así, la *irrealidad*. La actitud de contemplación puramente estética debe, ahora, implicar una cierta *distancia* entre la obra y el público.

La realidad de la obra no consiste en la realidad humana que trasparece, sobre todo, en el arte realista. La virtualidad, por lo tanto, y no la realidad de la cotidianidad humana, es el justo dominio del arte para la nueva sensibilidad.

Por eso mismo, los productos del arte naturalista solo en parte podrán ser considerados como obras de arte en sentido estricto: su lenguaje no contempla espacio ninguno para la contemplación puramente estética, sino que apunta a la contaminación del público por la pujanza con que trasmite afecciones comunes a todas las sensibilidades humanas formadas en el seno de su mismo contexto histórico, es decir, no exige del público nada más de lo que él ya es ni esfuerzo ninguno que se proyecte más allá de la sensibilidad humana vulgar. Allí, el lenguaje artísticamente articulado pierde su primacía para el puro soporte y transmisión de las emociones cotidianas. No se admite como fin de la obra de arte el esfuerzo propiamente artístico, la objetivación del sentido estético, sino como megáfono de la inmediaticidad no reflexionada.

En el nuevo sentimiento vital la objetivación que supone la composición de una obra de arte – el acto y la contemplación puramente estéticos, planteados en diametral discordancia del inmiscuirse y transferirse a la obra como un espejo de emociones comunes – consiste en sujetar el objeto, artísticamente modelado, a la pura contemplación estética, estrictamente vedada a interferencias sentimentales. El nuevo foco central del objeto artístico no podrá, entonces, ser otro que el objeto mismo, es decir, la obra de arte como modulación virtual de relación y de disposición de las cosas en el mundo; mientras a la atención del contemplador no le queda otra actitud que la de enfocar sus atenciones en la disposición de los medios artísticos que, al final, son, ya en sí, el comienzo y el fin de toda belleza *puramente* estética. El nuevo terreno excelente del arte es, por lo tanto, la artificialidad de sus recursos.

No se puede ignorar, sin embargo, la primacía indiscutible de la realidad vivida en la fisiología de esta nueva sensibilidad. Se trata del plano del que derivan todos los puntos de vista posibles.

La prioridad de la realidad vivida, por lo tanto, sería tanto un elemento distintivo de la nueva forma de sentir la existencia cuanto de la sensibilidad artística que se anuncia en la aurora de la contemporaneidad: lo importante, en el nuevo arte, es el manejo del lenguaje material a través del que se objetiva la obra. Por eso se *deshumaniza* el arte, al alejarse de la cotidianidad afectiva de la vida cotidiana y se limita a su justo terreno, es decir, el de la “transparencia” en que consiste la obra de arte por sí sola, libre de gravedad y asentada sobre el ámbito de la pura realidad contemplada. La “realidad por excelencia” (p. 363 §2), la experiencia vivida, debe por lo tanto adquirir y afirmar la independencia de la experiencia contemplativa del mundo. Como caracteriza la vida contemplada la autonomía con relación a la vida inmediata, de primera instancia, queda ella igualmente liberada de atenerse a la forma de la vida real para formularse en cuanto obra de arte. Su ámbito consistiría

más bien en todo lo contrario a la vida, es decir, le compete reformular la composición de la vida, expandiéndola, por lo tanto, en sus posibilidades.

Si el objeto de la vida es la realidad inmediatamente experimentada, vivida en constante tensión con la idealidad, el del arte es la idea libre de anclas morales bien como de la responsabilidad de darle base al mundo real, vivido, como se había propuesto en el *Adán*. La única responsabilidad del arte, en la perspectiva del arte nuevo y en cuanto tendencia de la contemporaneidad, es consigo mismo, sin mayores ni trascendentes pretensiones. Mas bien todo lo contrario, como dirá Ortega: el nuevo arte aspira, con gran modestia, a la más plena intrascendencia.

Se rompe el realismo en las distintas corrientes vanguardistas, todas formas “distintas en lo que se asemejan”, tal como citado de Aristóteles<sup>5</sup> por el propio Ortega, de deshumanizar el arte, o sea, de sustraerla a la obligación de subordinación al realismo para la fundación de un ámbito auténticamente estético de apreciación. La *deshumanización* supuesta por la nueva sensibilidad, por lo tanto, se caracteriza como característica referente a la obra de arte misma, a la materialidad constituida por un sentido más allá de lo inmediato, es decir, estético. Se trata una categoría estilística, no ontológica, y se atribuye a las similitudes de representación que se constatan en el estilo general del nuevo arte: atrofiar la representación imitativa, en las obras, de las cosas mismas sin por eso escapar a la alusión, a la figuración del mundo vivido. El nuevo arte tiene por objeto emociones de otro orden, es decir, secundarias con relación a la inmediaticidad de las manifestaciones cotidianas de las cosas. Es más, nada en el arte nuevo opta por la inmediaticidad; todo en su constitución es auténtica y estrictamente estético.

Es esta doble mirada que le falta al arte del siglo XIX y que se inaugura con los primeros suspiros de la sensibilidad de vanguardia. El realismo pareciera haber anquilosado la forma misma del gusto, sofocando el ámbito de lo estético

bajo la forma aparente de lo vivido. El “camino real del arte” (p. 367-368 §2), en sus grandes épocas, nunca se ha dejado atrapar por la pura forma de lo inmediato, sino que se ha más bien alzado, como lo hizo a su tiempo y forma la épica, por encima del horizonte cultural, sin con eso abandonarlo o perderlo de vista, para extraer de él su forma quintaesencial de aprehensión general de la realidad. El arte realista, al subvertir la dinámica genética del gusto, del aprecio estético, se ha metido a fondo – y se dejado atrapar – por el culto a más de lo mismo, a la repetición de lo ya siempre dado, a la imitación de lo ya vivido. Es el caso opuesto a las intenciones de la nueva sensibilidad: para ella, lo personal, de los tres ámbitos de “lo humano” (p. 368 §1), es lo más evitado. El reflejo emocional inmediato, de que se ha nutrido el arte realista del siglo XIX, significa una repercusión automática, precisamente, de lo personal en el campo de lo estético y el “contagio psíquico” (p. 368-369 §4) eclipsa el “medio día de intelección” (ed. Cit.) que supone una elaboración ficticia, artificial, de un ámbito estético desde el que se pueda apreciar justamente los productos del nuevo arte sin, con todo, inmiscuirse en ellos. La sustancia del arte nuevo es la concreción de la metáfora, en lugar de su disolución bajo el aspecto de la realidad palpable, lo que no solo implica una distinción sino un giro diametral en el sentido estético humano. El arte trata ahora de no concretar nada que no sea la poesía y la metáfora de la realidad: “se trata de realizar la metáfora” (p. 375 §1).

Por todo eso “someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo” (*El Tema de Nuestro Tiempo*, p. 178 §2), en arte, como en el resto de las problemáticas propiamente vitales, también adquiere sentido autónomo frente a los culturalismos que tratan de someter, al revés del influjo de nuestro tiempo, la vida bajo la razón. Y es precisamente en función de esta analogía que el deslinde entre el ámbito vital y la razón físico-naturalista se hace más patente. Mientras, por una parte, la filosofía deba esgrimir actualmente, para Ortega, la disensión entre *razón pura* y *problemática vital*, el arte – o el *arte nuevo*, como va a tratar el autor el momento de fecundación de las hoy llamadas *vanguardias europeas*

en contraste con la monolítica dogmática académica de finales del siglo XIX, en el que se había degenerado el romanticismo, “estilo (...) primogénito de la democracia” (*Deshumanización*, p. 46-47 §2) – “que antes eran sumideros del mundo real” son, “ahora, surtidores de irrealidad” (*El Tema de Nuestro Tiempo*, p. 173-174 §3), pasando a integrar, con eso, el *corpus* de una nueva sensibilidad ante la vida, exprimida directamente, como es propio del arte, “a través de la individuación y concreción” (*Adán*, p. 483 §4), “lo vital, lo concreto, lo único en cuanto único, concreto y vital” (ed. Cit.). El contexto al que se refiere Ortega no es ningún otro que el suyo propio y más inmediato momento histórico, es decir, el tema de *su* generación: la lenta transición del siglo XIX para el XX y el surgimiento de una sensibilidad que, huida a sí misma, se refugia en las convenciones establecidas para, digámoslo, sacar la medida de sus propios – y fundamentalmente distintos – tiempos. Es la fallida generación española, considera Ortega, que todavía no ha pasado por la guerra civil ni ha visto atacada la integridad secular del sistema de gobierno, aunque, nuevamente se reitera, estos eventos no configuren más que eventualidades que culminan de un proceso vital, nutrido *por* y *en* la cotidianeidad, y que dan el preciso tono del sentido histórico de estos eventos a los que la historiografía muchas veces propone, incluso por viabilidad científica, estudiar aisladamente de su *valor*, o sea, de la relación del acontecimiento egregio con el sentido del todo que lo enmarca y que se experimenta vitalmente. El poco entendimiento a que queda expuesto el *arte nuevo* – por lo demás, un poco entendimiento intencionalmente premeditado en lo que se refiere al nuevo sentido de la vida que va surgiendo y desvelándose, objetivándose, en la todavía ambigua producción artística que sin duda atesta tiempos de transición y crisis – es prueba, por un lado, de la dinámica generacional de la problemática vital, de su transitoriedad tanto cuanto de su sedimentación en el contexto vital que va ver suscitadas nuevas formas de sensibilidades que requerirán capacidades desarrolladas o no a lo largo de las sucesivas generaciones para dar respuesta a estos mismos problemas, cuanto, por otro lado, da cuenta de las más sutiles contingencias de su tiempo, es decir, al reconocerse el arte de su tiempo bajo la máxima de que “la mayoría, la masa, *no la entiende*” (*Deshumanización*,

p. 47 §2), los dos *tipos humanos* que en la apreciación de la objetivación sensitiva de su tiempo – es decir, en la apreciación del arte producido por su propio tiempo – quedan evidentemente escindidas, representan en el contexto de la sensibilidad vital ante la vida de estos dos “géneros” humanos, anticipa el desequilibrio vital que marcaba el destino esencial de la generación contemporánea a Ortega y que, desde los días actuales, pueden ser vistas como perfectamente admisible proyección de lo que ha sido el siglo XX, por entonces todavía en sus albores.

La transición desde la óptica culturalista de la realidad hacia una que aborde por sí los temas propios de la vitalidad son, para Ortega, el tema de la contemporaneidad. El arte, en ese sentido, como en otros propiamente vitales, antes supeditados a los principios del culturalismo, debe cobrar sentido en este nuevo estado de cosas, es decir, evidenciándose como lo que es para la vida: una emanación de la más íntima vitalidad. Es en las artes – en la transición hacia las vanguardias – donde el impase entre nueva sensibilidad y viejas soluciones se evidencian, justamente en función del carácter de la producción artística, con mayor objetividad. O, como se lo dijo Ortega: “(...) tal vez el acontecimiento que aclare mejor el módulo de la nueva sensibilidad sea el del arte joven” (*El Tema de Nuestro Tiempo*, p. 193 §4); una que asume su impopularidad en la intención de extinguir las restricciones que se la imponen las fórmulas pretéritas, incompetentes delante de los nuevos problemas. Hay, al final, “una irreductible separación de viejos y jóvenes ante el arte de la hora presente” (ed. Cit. P. 194 §1). No será tampoco que la separación entre nuevo y viejo corresponda a una cierta variación nada más que de gusto, como efectivamente lo fue el neoclasicismo con relación al arte romántico. Corresponde, más bien, al ámbito de la propia vitalidad desde el momento en que varía “la actitud y la distancia del sujeto ante el arte” (ed. Cit.), es decir, en la medida en que el punto de vista se altera y con él cada una de las actitudes con que el hombre trata su circunstancia. Se altera su sensibilidad formuladora del mundo.

La postura ensayada por la *Deshumanización*, si no una postura asumida e insertada en el *corpus* del sistema orteguiano, significa al menos el desarrollo de un fundamento metodológico para el análisis estético que desestima la postura elaborada por el *Adán* en la misma medida que engendra directrices para toda lectura posterior de lo que ha podido significar la ascensión de una sensibilidad aferrada al sentido de la intrascendencia, de la puerilidad metafórica característico de su lenguaje característico. Le distingue al arte nuevo un cariz épocal que en otro momento será asociado por Ortega al sentido deportivo de que es pasible de atribución todo lo humano, en sus distintas dimensiones.

Si en el *Adán*, tal como para todas las posturas que durante el siglo XIX han logrado mayor carisma y repercusión,

“Poesía y música eran entonces actividades de enorme calibre; se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte era trascendente en doble sentido. Lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por si mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable por los destinos universales”.

(*La Deshumanización de Arte*, p. 383 §2)

Mientras, por otro lado,

“Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en este de su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos (...) La aspiración del arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario,

una gran modestia. Al vaciarse el arte del patetismo humano que sin trascendencia alguna – como solo arte, sin más pretensión”.

*(La Deshumanización de Arte, p. 385 §1)*

## NOTAS

### *Capítulo III*

<sup>1</sup> MORRÓN ARROYO, C. 1967. *Las dos estéticas de Ortega y Gasset. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanista e Instituto Español de Nijmegen.

<sup>2</sup> Sobre el concepto de *amor intellectualis* aludido por Ortega, véase: Spinoza, B. 1667. *Ética*. Ed. Relógio d'Água (1992).

<sup>3</sup> Wagner, Flaubert y Victor Hugo son algunos de los máximos representantes del realismo romántico del siglo XIX.

<sup>4</sup> Las *vanguardias* aquí se refieren a movimientos artísticos surgidos en respuesta al *impresionismo* – en cuanto escuela artística del siglo XIX, eminentemente expresiva en pintura – y que le ofrecen a Ortega el marco teórico desde el que contraponer la sensibilidad vital del siglo XX al del XIX. Serían algunas de ellas: el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el suprematismo, etc.

<sup>5</sup> Sobre la conceptualización, véase: ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tomo III.

## V. CONCLUSIÓN

Es fundamental tener en cuenta la sistematicidad de la obra de Ortega. Si las *Meditaciones del Quijote* y *La Deshumanización del Arte* significan una sola cadena de meditación sobre el sentido estético que ha adoptado la sensibilidad humana a lo largo de la formación de occidente, el desarrollo de las divagaciones no ha quedado restringido al campo estético, sino que ha desbordado el campo conceptual en cuestión en el sentido de un diagnóstico infinitamente más amplio de lo que se ha llamado la *contemporaneidad*, enmarcada por el sentido general de la *técnica* que, en arte, se ha traducido como la flexibilización de la imprescindibilidad del arte como lastro de las relaciones inmediatas de la humanidad.

La *técnica*, que se afianzará conceptualmente de manera más integral a partir de otros escritos de Ortega<sup>1</sup>, con eso, pasaría a constituir un supuesto *sine qua non* de la humanidad del hombre, de su esencialidad profunda e íntima, al complacer sus necesidades entendidas, necesariamente, no como la mera satisfacción de los elementos básicos para la manutención de su vida natural, sino como aquello que ahora se manifiesta como su más propio elemento componente, es decir, lo *superficial* que, en el hombre, se asoma como lo más propiamente suyo, como objeto por excelencia de su humanidad *sobrenatural, técnica*. ¿De qué le sirve a la mantención de la vida *natural* del hombre primitivo, al final, los registros pictóricos que todavía hoy se conservan en las paredes y techos de las milenarias cuevas que les ha servido de abrigo? No es la sobrevivencia de la especie la que se encuentra en cuestión en estas instancias, sino más bien la capacidad de proyección de una existencia franca y originariamente paradójica, de pretensiones que sobrepasan lo que para la vida proveen la comida, el agua o el fuego, por ejemplo. En ese sentido toda la historia del arte y de la estética nos ofrece un panorama privilegiado de la aparente superficialidad de lo que para el hombre es su fundamento más característico,

bien como de las manifestaciones, para nada unívocas, de los elementos constituyentes de sus modulaciones históricas y culturales.

Es la superación de lo naturalmente elemental que arroja los hombres hacia el ámbito de sus posibilidades y proyecciones más propias. El ahorro del esfuerzo de la humanidad técnica nos fornece se canaliza en el sentido de la *autoinvención* de la vida: no por acaso los ejemplos de Ortega para tal movimiento hacen referencia a esta autoría autóctona de la existencia exactamente de la que goza el hombre en los mismos términos con que el él se ha visto inventando, en el marco de su *sobrenaturaleza*, “una novela o una obra de teatro” (ed. Cit. P. 36, §2).

Los siglos de manipulación humana de los distintos elementos con que nos encontramos en el mundo – de la Grecia clásica hasta la aurora del Renacimiento – han hecho de la *artesanía* el foco de esta relación, es decir, han hecho del *hombre* el rasgo prominente de su técnica y este protagonismo se le nota, con contundente nitidez en sus estilos de cultivar el lenguaje tanto cuanto en los de producirse e implementarse materialmente en el mundo, todo lo que produce son, de una forma u otra, piezas de autoría respaldadas por los siglos que le preceden. El *artesano* es, al mismo tiempo, *técnico* y *obrero*: es la manipulación *autoral* de lo ya asimilado. Ya aquí se adquiere alguna perspectiva sobre la *técnica* como algo no natural y ya no como un mero acumulo de destrezas seculares. Se le abre, por eso mismo, una nueva consciencia, cediendo paso a la *ilimitación de lo posible*. La ilimitación originaria y no contenida, por su modo mismo de ser, en los puros límites de lo natural, inherente al ser íntimo del hombre, aflora ahora como horizonte, no de sí, sino que de la técnica misma como característica de toda contemporaneidad. Se trata de la definitiva efectivación de la *sobrenaturaleza*, es decir, de una zona entre sí y la naturaleza misma. Ya no hay, aquí, opción posible entre una cosa y otra: la virtualidad de los medios se ha establecido como horizonte inescapable de la producción estética y forma perceptiva del hombre. Se ha hecho ya como su naturaleza misma y es con esta misma naturalidad con que el hombre del presente se la encara. Esta

es la constitución fundamental del problema de la era técnica contemporánea: se ha eclipsado la naturaleza en virtud de la recreación sobrenatural a través de la que el hombre la domina, la metaforiza.

## NOTAS

### *Conclusión*

<sup>1</sup> Véase sobre el tema ORTEGA Y GASSET, J. 1965. *La Meditación de la Técnica*. Madrid, Ed. Austral.

## VI. ANEXO



EL GRECO. 1578-1580  
*Caballero con la mano al  
pecho*. Madrid, Museo  
Nacional del Prado.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

- MARÍAS, J. 1941. *Historia de la Filosofía*. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- MORRÓN ARROYO, C. 1967. *Las dos estéticas de Ortega y Gasset. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanista e Instituto Español de Nijmegen.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1910. *Adán en el Paraíso*. Tomo I de O. C.. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1925. *La Deshumanización del Arte*. Tomo III de O. C.. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1914. *Meditaciones del Quijote*. Tomo I de O. C.. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- SILVER, P. 1973. *La Estética de Ortega y Gasset*. México, Nueva Revista de Filología Hispánica.

