

## El arte nuevo, pieza forzada en el puzle metafísico de Ortega

Enrique Ferrari Nieto  
Universidad de Extremadura, España

### Resumen

*En unos pocos años, entre 1921 y 1925, Ortega estudia lo que él llama el arte nuevo o arte joven, que alude, al forzarlo, a las vanguardias históricas. Publica La deshumanización del arte: una reflexión perspicaz, que justifica por su atención a las diferentes disciplinas de su tiempo. Pero la falta de referencias de autores, obras y movimientos, abre otras dos direcciones: O el descrédito de su trabajo como análisis del arte de vanguardias. O, con un recorrido mayor, su desarrollo metafísico: con el papel del arte como el único mecanismo posible para poder evadirse el hombre, para escapar, ensimismándose, de su vida cotidiana: única realidad radical en la metafísica mundana de Ortega.*

**Palabras clave:** vanguardias, autonomía, ontología, novela, evasión.

### Abstract

*Between 1921 and 1925, Ortega studied what he calls the new art or the young art: names to refer the avant-garde art. He publishes The Dehumanization of Art: an intelligent reflection, that he justified because he wants to know the different disciplines of his time. But the absence of references to authors, works and movements opens two new directions: 1) The discrediting of his work as the analysis of the avant-garde art. 2) Its metaphysical development: the role of art as a possible mechanism to escape the man of his everyday reality: cornerstone of the worldly metaphysics of Ortega.*

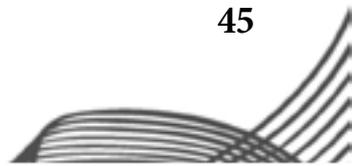
*Keywords:* avant-garde art, autonomy, ontology, novel escape.



Hay biografías tan convulsas que parece que siguen dando coletazos después de morir el biografiado. A Ortega, que tuvo un juventud envidiable, hasta más allá de cumplir los 50, se le torció, como a muchos otros, con la guerra civil, con un exilio que se le hizo insoportable y una postura un tanto ambigua con el régimen de Franco, que no quedaron cerrados con su muerte en 1955. Como si su filosofía, muerto él, hubiera quedado empañada, o presa, de un lodo que hasta hace muy poco no hemos podido quitarle de encima. Solo en estos últimos años, en los que ha habido una revitalización de su obra, una revisión profunda, rigurosa, frente a muchos de esos otros trabajos anteriores que querían a Ortega siempre en un extremo: o un filósofo deslumbrantemente innovador, o un mero trasmisor de la filosofía europea de su tiempo. Está ya bien editado y bien estudiado. Como un clásico, por fin, mucho después de que Ray Bradbury lo incluyera en 1953 en su *Fahrenheit 451*, en la memoria del doctor Simmons, en aquel intento colectivo de “*conservar los conocimientos imprescindibles, intactos y a salvo.*”<sup>1</sup> Pero de sus distintas aportaciones algunas han quedado todavía poco trabajadas, con un papel secundario que no tengo tan claro. Su estética, por ejemplo: con algunos lugares comunes (que considero erróneos o mal enfocados) que apenas han sido revisados, que han sido dejados a un lado, aceptados implícita o explícitamente, porque se les quiere o se les supone arrinconados, como un apéndice que no afecta al núcleo de la estructura de su pensamiento. Como su reflexión de las vanguardias históricas o, mejor, como el nivel de profundidad y rigor que se exige a sí mismo en su reflexión del arte de vanguardias.

Ortega escribe del arte joven sin apenas referencias, sin apuntalar su tesis con el análisis de obras y artistas, como si quisiera alejar su teoría de testigos incómodos, capaces de insubordinarse si –al limarlos tanto, para poder encajarlos en su rompecabezas

<sup>1</sup> Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 170 ss.





metafísico– dejan de reconocerse. Pero sin los cimientos que son los nombres propios, su lectura del arte joven flaquea, queda muy debilitada: un hecho que debería ser el punto de partida de cualquier estudio, el primer interrogante abierto, la clave para dar luego más pasos. O bien para desechar su argumento de un arte deshumanizado con las vanguardias, por querer todo el arte contemporáneo, tan heterogéneo, de un solo tono. O bien para ir un poco más allá, para mirar detrás de su teoría del arte, en una reflexión de más envergadura, que desconfíe del interés de Ortega por el tema de su libro. Porque *La deshumanización del arte* son unas treinta páginas, e *Ideas sobre la novela* otras treinta. Casi nada, con apenas el espacio para plantear su intuición, un esbozo sin digresiones de qué entiende por un arte que llama joven o nuevo. Pero en vez de una presentación sintética, muy centrada, Ortega dispersa los temas y enfoques, sin un esquema detrás capaz de ensamblarlos en su tesis: cada capítulo queda como un fleco, como si no quisiera o no pudiera continuar cada idea. Lo que reconoce con la conclusión del primero de sus libros, con una disculpa por el tratamiento somerísimo que le ha dado al tema: Un recurso retórico que emplea a menudo, cuando se aleja demasiado de la cuestión de origen, pero aquí también un aviso a su lector, para indicarle lo que él le busca al arte contemporáneo. Porque lo que quiere es amarrar los rasgos que vislumbra o intuye en estos movimientos con lo que él llama la sensibilidad de su tiempo. Quiere de tema para su libro ese campo minúsculo: solo el engarce, que es continuación de una reflexión que lleva ya años trabajando, llevada ahora al arte, pero solo hasta sus rasgos más generales, sin ganas o sin necesidad de remangarse con los casos concretos.

El suyo no es un trabajo analítico. Ni hay una voluntad de completitud en la síntesis. Ni una explicación sólida que profundice en el origen teórico de determinados principios estéticos, como este de la autonomía del arte, sobre los que construye luego su lectura de las vanguardias. Solo unos anclajes con diferentes

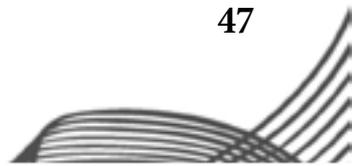


ámbitos de su pensamiento, fechados todos en unos pocos años de la década de 1920. Como retazos, reflexiones fragmentadas que muchas veces ni siquiera desarrolla, pero que procura que no desentonen en su filosofía. Después pasa página. Como lo hacen todos en Europa –le dice a Fernando Vela–. Hasta que mucho más tarde, en “*Idea del teatro*”, en 1946, reconozca que lo ve todo en ruinas: Picasso y su cubismo son los escombros de la pintura, dice; y Strawinsky: detritus musical.<sup>2</sup> Lo suyo no había sido nunca un entusiasmo firme. Le quedaba muy lejos, fuera de sus gustos. De hecho, al poco de entrar en *La deshumanización del arte* con el análisis del arte nuevo, se detiene con una digresión. Como si creyera necesario fijar su posición personal, no parecer demasiado cercano: “*Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas*”.<sup>3</sup>

Con la perspectiva de los años pasados, con el distinto ritmo de envejecimiento de las propuestas filosóficas que ha habido sobre el arte de vanguardias, con el distinto ritmo de envejecimiento de las propuestas filosóficas que ha habido sobre el arte de vanguardias, Ortega ha quedado oculto, o confinado solo al ámbito español; olvidado fuera, más como teórico del arte. Cincuenta años después de muerto, queda poco de él, sin una proyección internacional fuerte: nada comparado con la de otros filósofos del siglo XX, incluso menores, porque es difícil dar en sus análisis con el objeto de su estudio, en sí mismo, reconocible, sin las alteraciones que necesita Ortega para transformarlo en una pieza de su entramado filosófico. No se le ha tenido en cuenta para armar una teoría del arte de principios de siglo en torno a las vanguardias. Están Greenberg, Adorno, Marcuse y Bürger.

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, J., “*Idea del teatro*”, en: Idem, *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2004, IX, p. 831.

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte*, *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, III, pp. 359-360.





Pero no Ortega y Gasset, que queda muy devaluado cuando se le toma parcialmente, solo como analista de una disciplina a la que solo llegó a asomarse, sin soltarse de su tesis embrionaria, propiamente metafísica. *La deshumanización del arte* quedó como un estudio audaz de la morfología de un arte, el de comienzos del XX, que había decidido acentuar su ruptura con el anterior. Su posición se entendió como una defensa o una legitimación (aunque poco apasionada) de ese nuevo rumbo, de la distancia que tomaban los jóvenes artistas con el arte del XIX; al menos de sus poéticas y sus estéticas: de su intención, más que de sus distintas materializaciones. Pero esa lectura del libro como un ejercicio de proselitismo se desmorona cuando Ortega se propone tocar tierra firme, con *Ideas sobre la novela*, más fácil de entender como propuesta que *La deshumanización del arte*. Porque al plantear las cualidades que debe tener la novela, al echar mano de lo que conoce mejor, la literatura que le gusta, para buscar las referencias que le sirvan de amarre en su reflexión, revela otra dirección, muy lejos de sus coetáneos: Los que cita, porque conoce mejor, porque los ha leído más provechosamente, son los novelistas del XIX, como Stendhal o Dostoievsky, o Cervantes o Baroja, no sus contemporáneos más osados, que han intentado una literatura afín al arte deshumanizado. De haber recurrido a estos, habría vertebrado mejor el libro, con las dos partes mejor vinculadas, en un diálogo más coherente, más unitario, mejor enfocado: Si el tema hubiera sido solo lo propiamente estético.

Pero *La deshumanización del arte* no es un texto autónomo, independiente, una incursión que se habría permitido Ortega, curioso con el fenómeno. Es –más ambicioso, también más deudor de trabajos anteriores– una concreción del capítulo noveno de *El tema de nuestro tiempo*: un apéndice con el que desarrolla los puntos que en el libro anterior no llegó a abarcar: El arte como síntoma, por ser uno de esos elementos libres, como la ciencia, que se anticipan y dejan vislumbrar los cambios antes que los demás.



Sin entrar en lo propiamente técnico. Mejor una síntesis que un análisis: más el trabajo de apuntalar su contexto que las obras y los manifiestos. Porque sabe qué tipo de libro tiene que escribir: el barrido de una parcela más para el diagnóstico de su tiempo, que ensambla en su propuesta existencial. No piensa escarbar demasiado en los rasgos artísticos. Por lo que no le es un problema colocar en su estudio primero la música, de la que no es capaz de decir apenas nada; menos que de la pintura o de la poesía, mucho menos que de la novela que, con todo, en el marco que trazan las vanguardias tampoco domina. Porque el arte joven se le aparece como una nebulosa, un conjunto del que no se pueden separar sus elementos. Otros textos los llena de referencias. Pero en *La deshumanización del arte* prefiere soltar lastre, sin bajar a los casos concretos. Solo con generalidades. Escribe siempre atento a dos coordenadas: una, su pensamiento, y, la otra, el objeto pensado. Tiene que atar su propuesta a ambas. Pero, como concreción o prolongación de uno de los capítulos de *El tema de nuestro tiempo*, para el libro no se planteó como fondo tanto la referencia de las vanguardias como el sustrato de su filosofía: en el primer libro, la primacía de la vida sobre la cultura; en el segundo, cercano también a *Meditaciones del Quijote*, la vida como proyecto, como tarea. No quiere para sí una teoría del arte. Quiere el engarce, el pie de estrofa para desarrollar una metafísica que mima desde el principio como el marco de su filosofía.

Para el preámbulo echa mano de la retórica: Propone, como si no hubiera alternativas, una bivalencia, dos actitudes para valorar el arte deshumanizado: escribe que con los jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Él, dice tajante, ha optado por la segunda operación.<sup>4</sup> Aunque no queda tan claro. Porque en una escala que va de un extremo a otro cabe también una gradación, caben posturas intermedias:

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte*, Obras completas, Alianza Editorial, Madrid, 1983, III, pp. 359-360.

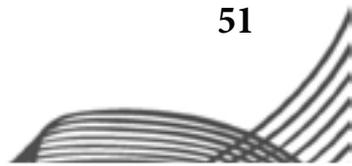


no profundizar demasiado, no dedicarle tiempo a los casos concretos; y, sin llegar a fusilarlos, no escatimar alguna pulla o despreciarles méritos. Como si quisiera mantener una distancia más que prudencial, siempre con esa reserva, sin dejarse llevar por el entusiasmo. Sin vencer del todo los recelos ante una sensibilidad artística que no es la suya. Dos resistencias –ese interés limitado por el tema, o el interés por solo una de sus caras, y un gusto personal que no va en esa dirección– que, tras ese primer vistazo general, lo obligan a orientar sus indagaciones hacia la novela, con la que se encuentra más cómodo para bajar hasta lo técnico. Pero en *Ideas sobre la novela* no hay referencias de esa novela deshumanizada o esos novelistas deshumanizados que sintonizarían mejor con los movimientos pictóricos que, aunque no discrimina, sí certifica en *La deshumanización del arte*. La novela, un género conservador, siempre reticente a los cambios, con poca presencia en el modernismo y las vanguardias, no podía ser el mejor paradigma para enfrentar dos épocas. Pero a Ortega parece que eso ya no le importa: que la cuestión es ahora otra, aunque vinculada a ese cambio radical de actitud ante el arte que percibe en las vanguardias: el arte entendido como un juego, nada serio, comparado al menos con la vida. La novela, en este punto, solo funciona como el mejor dispositivo para evadir al lector de su propia vida. Haciendo de la vieja dicotomía del ocio y el negocio que han desarrollado las estéticas de la inmersión una cuestión ontológica, entendidos arte y novela como mundos irreales (aunque no llegue a fijar con precisión esa irrealidad desde su perspectiva ontológica, aunque no concrete ni el origen –que tiene que ser necesariamente la misma realidad– ni la gestación ni las formas y límites de esa irrealidad).

Confunde, o mezcla al menos, el modernismo y las vanguardias, a pesar de lo lejos que están unos de otros, por la función que las vanguardias, en general, asignaban al arte, por dónde lo situaban, como herramienta social, muy lejos del



formalismo modernista. Pero a los vanguardistas no les quedó otra que asimilar del modernismo esa atención a lo formal como única alternativa para presentar un avance en la historia del arte, al menos un cambio: En lo que se queda Ortega para proponer su tesis. Con un quiebro. Porque la autonomía del arte (una noción con mucho recorrido, pero con un sentido laxo o polisémico, con desarrollos dispares, capaces de justificar contrarios) les marca a las vanguardias unos presupuestos que tienen, primero, un papel epistémico, difícil de perfilar, pero también una intención política, que les interesa como punto de partida para un cambio social o al menos un alejamiento de la vida burguesa. Pero el fundamento con el que Ortega cimienta su análisis del arte nuevo, con la autonomía enfocada desde lo ontológico, con el arte como un elemento que constituye una realidad completamente distinta de la realidad cotidiana del espectador o del lector, choca con uno de los principios para el arte que quieren los movimientos de vanguardia, o la mayoría de ellos: el grito dadá, que las fronteras entre arte y poesía sean abolidas, para cumplir el *Changer la vie* de Rimbaud. Lo contrario que la voluntad que Ortega cree percibir (o busca percibir) en ellos: ese cuidado en no confundir arte y vida, por su clara voluntad de estilo para las formas artísticas que parecen querer marcar una distancia con la realidad: Una contradicción en la explicación del interés de los artistas respecto al ámbito de su arte (aunque las consecuencias indican caminos que no se oponen) que puede ser un buen punto de partida para intentar dar con los motivos que tiene Ortega para su interpretación del arte de vanguardias: ¿Por qué Ortega obvia las estéticas y poéticas de los artistas, sus reflexiones sobre su propio arte; por qué no intenta fundamentar con esos textos el papel de secundario frente a la vida que les encaloma, para dejarlos integrados en la conciencia de su época, a la que remiten todas las fórmulas que él entresaca o propone, tragándose –como decía él mismo de los filólogos– todas las piedras que se encuentra por el camino. Por qué el referente propiamente artístico aparece tan lejano en sus trabajos, cómo





puede encajar tan bien –siendo tan heterogéneo y tan díscolo– en las coordenadas básicas de su análisis global de su tiempo. Porque para las vanguardias, con la autonomía vuelta una cuestión ontológica, con un ser para el arte *irreal*, otra cosa que la realidad, Ortega acude solo a su lugar en esa nueva jerarquía de prioridades: tan alejado del núcleo de la vida que va a tener, como misión principal, una tarea metafísica: con sus palabras, *evadir* al lector o espectador de su propia vida, convirtiéndolo en un *sonámbulo*. Con lo que sus estudios sobre el arte joven, independientemente de que sean más o menos hondos, o acertados, son, para lo estrictamente artístico, demasiado estrechos: demasiado orientados a justificar una única función –muy cuestionable– para un grupo que es tan heterogéneo que le obliga a dejar fuera muchas piezas que no casan.

Una estética de la inmersión para las vanguardias es un oxímoron. Pero, más allá de lo meramente técnico, de lo encerrado en la estética, la autonomía –la comprensión del arte como *irrealidad*– supone sobre todo una distancia insalvable con la realidad, como dos polos opuestos con los que Ortega lleva hasta el extremo las fronteras ontológicas para hacer posible la evasión de cada persona de su propia vida, con una función que penetra ya en lo existencial: Un punto que los movimientos de las vanguardias históricas no llegan a considerar: su condición de autónomo es, en sus manifiestos, independencia de las reglas de la sociedad burguesa, fuera del flujo del mercado, para ganar, en principio, en libertad de creación y de comprensión de una realidad de pronto mucho más compleja, sobre la que se plantean actuar. Sin un recorrido metafísico. Pero en Ortega el arte nuevo, por autónomo y, por tanto, secundario, queda vinculado al juego, que es una actividad sin utilidad, sin obligaciones externas. Es un esfuerzo lujoso, espontáneo, no utilitario, dice; inventado por el hombre, con unas reglas que crean un nuevo mundo que no existe, que es una farsa con la que distraerse, con la que evadirse de la vida.

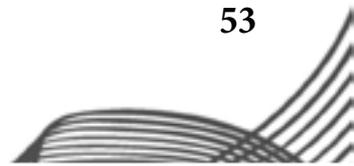


Porque no tiene un contacto directo con la vida. Ha sido, escribe, “*puesto entre paréntesis y virtualizado*”<sup>5</sup>, como si las leyes de lo real y de lo social quedaran temporalmente suspendidas. Nada que ver con el anterior, para Ortega el romántico, tan cargado de humanidad, tan trascendente. Ahora el arte ocupa otro espacio en la jerarquía de preocupaciones: no ha perdido ningún atributo, pero es menos grávido, menos serio. Porque –y empalma aquí Ortega con su propuesta existencialista– los nuevos artistas saben que frente a la vida, que es el arte supremo, todas las demás artes pasan a un segundo plano. No hay patetismo ni solemnidad. Se toma a sí mismo como broma. Su sentimiento iconoclasta hacia el arte del XIX es solo, dice, “*respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte*”.<sup>6</sup>

La deshumanización, con un nombre que ha resultado tan problemático, supone únicamente una voluntad de estilo, de distanciar lo que es propiamente artístico de lo que es la vida, que es solo la fuente para sus temas. De distinguir la interioridad subjetiva de la representación artística de esa interioridad, que con su nuevo papel en esta propuesta existencial se convierte en un continente separado: la realidad y una abertura de irrealidad, que se abre en el contorno real del hombre. Aquí la autonomía del arte, antes que nada, es la creación ontológica de un nuevo espacio separado de la realidad. Un continente irreal, un horizonte irreal, una isla encantada. Solo puede ser arte un objeto que no es real, dice Ortega. El retrato. No el retratado. Sin plantearse las pasarelas. Solo esa irrealidad para la que no reflexiona sobre su necesaria construcción desde la realidad y, por tanto, su procedencia desde la realidad. Porque el artista se desmarca de las reglas de la realidad y asume, consciente, su papel

<sup>5</sup> Ortega y Gasset, J., “El arte en presente y en pretérito”, en: Idem, Obras completas, Taurus, Madrid, 2004, III, p. 915.

<sup>6</sup> Ortega y Gasset, J., La deshumanización del arte, Obras completas, Taurus, Madrid, 2004, III, p. 862.





de creador para que su obra no sea solo una copia, sino creación. Con esa deshumanización que, como voluntad de estilo, implica alejarse de la realidad, en tanto que es un alejarse de las formas naturalistas de la pintura, para reubicar el arte: Para desprenderse de las cargas sociales que se le habían asignado en el círculo de responsabilidades que el madrileño considera trascendentales. Y así poder volverse a sí mismo, encerrarse, con una legislación propia, sin tener que responder ante nadie fuera. Aunque no fije con precisión esa irrealidad, no raspe el fondo básico que tiene que sostener sus propuestas estéticas desde esa perspectiva ontológica. Aunque no concrete ni el origen, ni la gestación, ni las formas y límites de esa irrealidad. La autonomía se convierte para Ortega en un fundamento intrínseco al arte, sin una historiografía: en un principio que queda elidido, pero toma como clave (con su propio espacio, pero sin una escenificación de su importancia en el texto) para construir su defensa de los movimientos de vanguardia, a los que amarra en las líneas generales de su estética. Porque con esta autonomía, en esa relación de realimentación entre metafísica y estética que genera su pensamiento, puede darles sentido a estos movimientos como manifestación plenamente consciente de su carácter autónomo que, con un planteamiento más amplio que lo meramente estético, indica la asunción de las nuevas coordenadas de un tiempo nuevo que ha dejado atrás la mentalidad *burguesa* del siglo XIX: Con la primacía de la vida sobre la cultura y, con ella, de la intrascendencia de sus creaciones, que son solo irrealidad; pero que, como irrealidad, cumplen también una función en el ámbito de la metafísica: la de servir para el hombre de evasión de su vida.

Pero, como digo, Ortega no escarba directamente sobre la autonomía del arte, ni en sus primeros textos de estética, ni en sus trabajos sobre el arte nuevo, o el arte joven, en la década de 1920. La merodea, con las posibilidades que le ofrece para ubicar la estética en su metafísica, pero no se replantea la noción. No escribe propiamente de la autonomía del arte: ni qué entiende por ella,



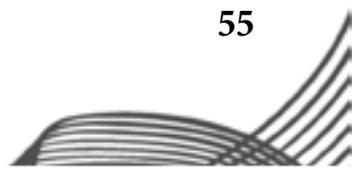
ni un repaso histórico ni crítico del concepto. Pero, sin aparecer explícita, late en sus distintas reflexiones estéticas, que funcionan como principios imbricados de causas y consecuencias, cada vez desde una óptica distinta, con su atención puesta en un aspecto del arte, o en un género, o desde una perspectiva. Con dos planos: este ontológico, como irrealidad, en el que va a insistir más en su estudio de las vanguardias y de la novela, y el epistemológico, como un modo de conocimiento, del que escribe sobre todo los primeros años. O dos perspectivas: la del creador y la del receptor. Que, casi siempre, se ubican también en campos artísticos distintos: el creador en la pintura de las vanguardias y el receptor como lector de novelas realistas, que encadena en su libro de 1925, porque la autonomía responde, dándoles cierta continuidad, a los dos frentes que abre: desde su imperativo de intrascendencia para el arte, asumido por las vanguardias, y como un espacio incierto, fuera de la realidad, en que lo sitúa como orbe irreal, principalmente con el referente de la novela. Porque, con un concepto más amplio, el de virtualidad (al que pertenece el arte como fantasmagoría), articula en su definición las dos posibilidades de la autonomía: Como estructura: un régimen exclusivo.<sup>7</sup> Y como posibilidad: un retirarse del mundo.<sup>8</sup>

La perspectiva, con Ortega, es más amplia: Una fenomenología mundana. Porque aleja al sujeto de la autoconciencia en la que piensa o dice que lo había colocado Husserl, y lo reubica, como una nueva *realidad radical*, en la vida de cada uno. Como si fuera el primer fenomenólogo existencial, dice Silver.<sup>9</sup> Ya que, avisa, la conciencia, realidad primera para la fenomenología, es un yo que se da cuenta de todo lo demás, pero que no quiere o no

<sup>7</sup> Ortega y Gasset, J., “Para la cultura del amor”, en: Idem, Obras completas, Taurus, Madrid, 2004, II, p. 278.

<sup>8</sup> Ortega y Gasset, J., Ideas sobre la novela, Obras completas, Alianza Editorial, Madrid, 1983, III, p. 411.

<sup>9</sup> Silver, P., Fenomenología y razón vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset, Alianza Editorial, Madrid, 1978, pp. 102-103.





siente; y solo se da cuenta de su querer o su sentir. Como el rey Midas, escribe en su *Prólogo para alemanes*.<sup>10</sup> Pero el hombre no es *res cogitans*, dice, sino *res dramatica*: La realidad radical no es la conciencia, sino la vida, el puro acontecimiento de la lucha entre un hombre y sus circunstancias. Para cada uno la suya propia, porque se ve obligado a existir en una determinada circunstancia; frente a una circunstancia con la que tiene que convivir o sobrevivir. Porque al hombre le es dada la vida (no se la da él mismo); pero no le es dada hecha, escribe. No es como una mesa, o una piedra, fijada desde el principio para siempre, sino que es una tarea, algo que hay que hacer. La vida no es algo fijo, ya hecho, sino un quehacer, como el papel de un actor en el teatro (aunque la imagen no encaja del todo): un drama que Ortega quiere como descubrimiento formal, no una metáfora, de la vida como fundamento de una metafísica nueva, que devuelve al sujeto trascendental al mundo, porque lo piensa junto a su circunstancia. La única evasión (parcial, no del todo satisfactoria) que le queda son las bellas artes: o, si somos más precisos, su propio ensimismamiento, que le provoca el arte, al concentrarse en la ficción, para la que Ortega piensa en el teatro y la novela. Porque, con un planteamiento más riguroso, el marco, como imagen de la división, no separaría más que dos realidades, o dos objetos reales, aunque uno de ellos, como dice Margolis, incorpora, como entidad cultural, propiedades intencionales.<sup>11</sup> Y su función de aislante del contorno vital, sin una representación física, sólo puede darse de algún modo desde ese ensimismamiento, que toma como una retirada del mundo para *meterse* el hombre en sí mismo: como un modo de desprenderse de lo que lo rodea para descansar en sí mismo, a través de la lectura de una ficción. Aunque la imagen de trasplantarse o evadirse a un mundo imaginario sea más sugerente.

<sup>10</sup> Ortega y Gasset, J., "Prólogo para alemanes"; en: Idem, Obras completas, Taurus, Madrid, 2004, IX, p. 155.

<sup>11</sup> Cf. Margolis, J., *Selves and other texts. The case for cultural realism*, Filadelfia, The Pennsylvania State University Press, 2001.



Resuelto –o cerrado en falso, es igual– el análisis de las vanguardias, más cómodo con los rasgos de la novela (a veces exclusivos del género, a veces más generales), escarba en los elementos formales que hacen posible, con el hermetismo, la autonomía (la intrascendencia del arte), para poder volcarlo en su metafísica. Porque su misión, dice, es anestesiar al lector de la realidad con un nuevo mundo incomunicado con el real. Que el espectador salga de su vida real para adentrarse en un mundo que es un engaño, un hacer irreal, ficción, broma, farsa, porque la vida humana –nueva realidad radical en su metafísica– no puede ser exclusivamente seriedad: una actualización, después de todo, de la teoría medieval de la eutrapelia: de la necesidad de destensar el arco de vez en cuando. No hay otra respuesta que la farsa del arte, que es un modo de dis-traerse, al deseo extravagante que confesó Baudelaire cuando le preguntaron dónde le gustaría vivir: “¡Ah, en cualquier parte! ¡En cualquier parte con tal que sea fuera del mundo!”<sup>12</sup> No hay otro modo posible de escapar de la propia existencia, de evasión, que Ortega centra en la novela, en un tiempo que es también de crisis, porque los temas posibles se van agotando: y, por eso, cree, el momento perfecto para grandes obras, porque esa escasez exige al escritor un mayor esfuerzo con los otros elementos que quedan al margen de la trama: con la descripción, que es lo estético, no con lo descrito. Porque la novela, dice, es un género moroso, con una acción muy breve en la que el autor se vuelca con el carácter de los personajes: pone a vivir unas cuantas *almas interesantes* que deben saturar con su presencia (la densidad psicológica de la novela) al lector: *apueblarlo*, dice, en la nueva atmósfera de un orbe irreal acotado por un horizonte que sirve de frontera con lo real, en el que el andamiaje, que son los mecanismos del arte, no se debe poder percibir, para permitir la inmersión.

---

<sup>12</sup> Ortega y Gasset, J., “Idea del teatro”, en: Idem, Obras completas, Taurus, Madrid, 2004, IX, p. 846.



Solo hay un problema: esto es lo que buscaba la novela realista del XIX. No la más osada de principios del XX: mucho menos la que se intentó desde las vanguardias. Aunque Ortega lo pasa por alto. No entiende que deba dar una explicación: Su preceptiva para la novela está muy lejos -es casi su antítesis- de los méritos que le reconoce al arte de las vanguardias. Pero aun así publica ambas en un mismo libro: *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, lo titula. Porque la dirección que él quiere para sus trabajos es otra que una teoría del arte: la dirección que quiere es la que mira a su metafísica: la que hace de la autonomía, en uno u otro caso, el gancho que lleva al arte joven y la novela a su propuesta existencial, aunque a cambio, en el traslado, uno y otro acaben desfigurados, o al menos bien pulidos, hasta encajar en este otro molde que les busca Ortega. No hay que justificarlo. Pero sabemos a estas alturas que uno escribe siempre de lo mismo. Es fácil constatarlo con los grandes, como se lo leí hace poco a Žižek, el filósofo esloveno<sup>13</sup>: para él una muestra de honestidad, de un trabajo sincero, porque obedece a la certeza de haber encontrado algo: un hallazgo que tiene luego que cercar, hasta desvelarlo del todo, desde todos los frentes: también, si es necesario, desde un arte que no es el que uno puede sentir más cercano, pero que se ha impuesto en su tiempo.

---

<sup>13</sup> Cf. Žižek, S., *Arregar lo imposible* (conversaciones con Glyn Daly), Editorial Trotta, Madrid, 2006.



## Bibliografía

Bradbury, R., *Fahrenheit 451*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 170 ss.

Margolis, J., *Selves and other texts. The case for cultural realism*, Filadelfia, The Pennsylvania State University Press, 2001.

Ortega y Gasset, J., “*El arte en presente y en pretérito*”, en: Idem, *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2004, III.

———, “*Idea del teatro*”, en: Idem, *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2004, IX.

———, *Ideas sobre la novela*, en: Idem, *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, III, p. 411.

———, *La deshumanización del arte*, en: Idem, *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, III.

———, *La deshumanización del arte*, en: Idem, *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2004, III.

———, “*Para la cultura del amor*”, en: Idem, *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2004, II.

———, “*Prólogo para alemanes*”, en: Idem, *Obras completas*, Taurus, Madrid, 2004, IX.

Silver, P., *Fenomenología y razón vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.

Žižek, S., *Arriegar lo imposible* (conversaciones con Glyn Daly), Editorial Trotta, Madrid, 2006.