

VALOR EDUCATIVO DE LA PEDAGOGÍA ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA EN LOS ESCRITOS ESTÉTICOS DE ORTEGA Y GASSET.

VIGENCIA DE LAS IDEAS DE ORTEGA EN LA EUROPA DEL CONOCIMIENTO: EL APRENDI- ZAJE PARA LA VIDA A TRAVÉS DE LA VISIÓN ARTÍSTICA DEL PAISAJE

“La pedagogía del paisaje” es un significativo ensayo que escribió Ortega y Gasset en el año 1906 frente a la Sierra de Guadarrama con el propósito de reflexionar sobre la mirada interior que proporciona autoconocimiento cuando el hombre, contemplando la naturaleza y su virtud educativa, descubre que aprende de ella una relación creativa consigo mismo: “cada paisaje me enseña algo nuevo y me induce en una nueva virtud. En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo”¹.

Ortega seguía las ideas didácticas de Goethe, pensador que también aprendió de la naturaleza la maestra diáfana de la belleza y del mejoramiento de la condición humana a través del reconocimiento de sus condiciones de existencia. De la visión romántica del paisaje por parte del conocido escritor alemán extrajo Ortega la máxima de: “Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres”², la cual representa el factor que dinamiza su discernimiento estético. A partir de ella se es capaz de percibir la distinta incidencia del paisaje el carácter del ser humano que lo

habita. En efecto, sirve de ejemplo el caso de los lagos de Escocia, que fueron el refugio ideal para aquellos poetas que se aislaron del histerismo revolucionario que azotaba Europa. Los poetas “lakistas” fueron dichosos en sus solitarias campañas.

Sin embargo, la pincelada orteguiana no concede lindezas pintorescas al paisaje español. Al revés: entiende que el campo madrileño es pobre, y a su imagen los españoles son seres hostiles que huyen hacia las ciudades con ánimo torvo, ya que en el medio rural no tienen a quien anonadar. Y para nuestro caso propone Ortega aprender de las dos virtudes del paisaje, la sinceridad y la serenidad, reestableciendo el contacto con la naturaleza.

El medio iniciático para conquistar la propia identidad en relación con la circunstancia que muestra el paisaje y exige su remodelación es la experiencia del viaje. Rehacer la historia de España implica rehacer su fisonomía espacial. Ortega recorre la España profunda con la necesidad de indagar las señas de identidad del español a través del paisaje. Y en esta actitud se aproximan las dos generaciones, la del 98 y del 14. No obstante, además de revelar el ser, el paisaje también es espejo del deseo de ser, pedagogía de la regeneración española. Y su virtud sincera y serena enseña al hombre a cambiar su estado solitario por el solidario.

¹ J. Ortega y Gasset, “La pedagogía del paisaje”, en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Alianza editorial-Revista de Occidente, 1983, pp. 53-57, cit. p. 54.

² *Ibid*, p. 56.

Las ideas estéticas de Ortega recobran especial vigencia en el umbral del siglo XXI, en la medida que proponen la europeización de nuestro país con recomendaciones sobre la necesidad de conservar la singularidad cultural en el proceso de la convergencia a fin de evitar posibles homologaciones que ahoguen la especificidad de los pueblos; todo lo cual debería ser reconsiderado para construir saludablemente la Europa del Conocimiento que ahora se empieza a perfilar a partir de la pujanza del EEES.

Piensa Ortega que el español que desea ser mejor ha de abrirse a Europa para construir una visión española del mundo, una visión helenolatina del entorno como camino idóneo para llegar a lo castizo; algo que Unamuno aprecia en los cuadros de Zuloaga, una cuarta dimensión del arte, la de su sensibilidad para los temas esencialmente humanos:

“En la pintura de Zuloaga rebotan los corazones y van a parar rectos al problema español; sus cuadros son como unos ejercicios espirituales que nos empujan, más que nos llevan, a un examen de conciencia nacional. Ahora bien, esto es lo más grande, lo más glorioso que puede hacer por el porvenir de su raza un artista hispano: ponerla en contacto consigo misma, sacudirla y hierirla hasta despertar totalmente su sensibilidad.”³

Los personajes que pinta traslucen un país mísero en su voluntad de incultura, la España negra y amurallada contra Europa. El esteta y filósofo los contempla con el ánimo de superar ese encierro, y halla en la virtud que proporciona la naturaleza la guía perfecta: vivir la propia identidad es un constante ejercicio de convivir con los otros. Tal es su misión heroica, la razón geográfica de España. Y tanto el paisaje como sus figuras –El Cid, de Medinaceli; Don Quijote, del

Escorial; Don Juan, de Sevilla, etc.- muestran que cada atmósfera es la insinuación de un estilo de vida posible, una mitología por construir: la vitalidad celtíbera vislumbrada en “La pedagogía del paisaje”; la cual ha de luchar contra la laxitud intelectual en que se ha sumido la península, para desenterrar la virtuosa interpretación española del mundo.

Se trata, en cierto modo, de hacer arqueología de una heroica Atlántida resucitada en su espíritu vital europeo del olvido.⁴ De hecho, Ortega reparó en la moda arqueológica que desde principios de siglo XX movió a la historiografía a interesarse por las “Atlántidas”, por él definidas como “las culturas sumergidas o evaporadas”. Y vio en el estudio de la prehistoria del espíritu europeo y su complicación con las civilizaciones de Extremo Oriente y de los pueblos salvajes una de las aventuras más sorprendentes de Occidente para rescatar el perfil genuino de su identidad cultural. En efecto, tal y como preconizaba Ortega, una de las vías más interesantes para superar el conflicto actual entre Oriente y Occidente es la promoción del acercamiento entre culturas, tal y como anuncia la UNESCO en sus propósitos de convertir el año 2010 en el idóneo para conmemorar el “Año Internacional de Acercamiento a las Culturas” y “Año Internacional de la Diversidad Biológica”.

LECTURA INTERCULTURAL DE LA RELACIÓN ENTRE HOMBRE Y MUNDO

“Arte de este mundo y del otro” es un extenso y ácido artículo filosófico que Ortega publicó por entregas en *El Imparcial* entre julio y agosto de 1911. Allí declaraba: “Yo soy un hombre es-

³ J. Ortega y Gasset, “¿Una exposición Zuloaga?”, *Obras completas*, vol. I, cit., pp. 139-141, p. 140.

⁴ J. Ortega y Gasset, “La moda subterránea”, en *Las Atlántidas*, en *Obras completas*, vol. III, cit., pp. 283-286).

pañol, es decir, un hombre sin imaginación.”⁵ Y nombraba, entre otros, a Unamuno y a Menéndez Pelayo para argumentar su tesis, pues tales estudiosos de la literatura eran partidarios de una concepción realista de la poesía española. A ello añadía que donde concluye el español con su sensibilidad ardiente por las cosas reales, concretas y materiales, comienza el hombre de ambiciones fugitivas, para quien la forma estática no existe, sino que tiende hacia lo infinito. Es el hombre gótico que vive de una atmósfera imaginaria.

Por tanto. Ortega describe dos extremos patéticos en Europa: el materialista o del Sur, y el trascendental o del Norte. Con esta intención, su prosa retrata la catedral románica de Sigüenza como hermana de piedra del *Cantar de Mío Cid*, pues en ambos conviven religión y poesía. Admira en su arquitectura fuerte y sobria, “sin aspiraciones irrealizables”, un transporte hacia el ser hispano: “Posee aquel terreno un relieve tan rico de planos, que, a la luz temblorosa del amanecer, tomaba una ondulación de mar potente, y la catedral, toda oliveña y rosa, me parecía una nave que sobre aquel mar castizo venía a traerme la tradición religiosa de mi raza condensada en el viril de su tabernáculo”⁶.

En este sentido, las ideas orteguianas sobre la esencia del hombre español en relación con el paisaje ganan en profundidad y contundencia a través de un comentario que realiza sobre el libro de Worringer *Problemas formales del arte gótico*, por quien siente verdadera adhesión intelectual. Es fundamental la idea de que la espiritualidad gótica obedece a necesidades muy distintas de las que sintieron los pueblos mediterráneos, y por tanto, su voluntad artística es dis-

tinta. Razonamiento que le vale a Ortega, a la vez, para contrarrestar la teoría estética alemana desarrollada por Teodoro Lipps, basada en la fuerza conectiva de la simpatía como sustento de la belleza que se identifica con la sensación de libertad vital que proporciona la imaginación. Lo que teme el filósofo español es que por esta vía el arte se limite a presentar las formas orgánicas vivas en su riqueza y libertad y para abastecerse sólo recurra a patrones naturalistas, ya que la arqueología del saber artístico le hace apreciar que desde los pueblos salvajes de la prehistoria hasta las diversas civilizaciones árabe, persa y china, hay manifestaciones iconoclastas con las imágenes de los seres vivos. Su voluntad abstractiva contrasta, pues, con la voluntad simpática de la estética alemana, según las premisas de la escuela vienesa de historia del arte regentadas por Worringer y Wölfflin. Así, la visión que ofrece Worringer del hombre clásico se enfrenta a la del oriental. El primero atiende al ritmo placentero de lo orgánico, en el arte simpático propio de un temperamento confiado y afirmador de la vida para potenciar su propia formación estética. En cambio, el segundo no sólo reconoce los ritmos de las transformaciones naturales, sino que profundiza más allá de la razón lógica y de la física en busca de la ultra-realidad donde las cosas presentes son apariencias. Worringer menosprecia el arte oriental, y muy especialmente el arte hispánico, hasta el extremo de juzgar a Goya como un mísero discípulo de aquellos íberos que pintaron las cuevas de Altamira con temperamento africano, puro “instinto de imitación”, pero no arte.

Ortega corrigió el prejuicio clasista de Worringer y mostró su propio parecer en estos términos: “Esos restos de un arte mediterráneo prehistórico no son manifestaciones de imitativismo infantil: una poderosa voluntad artística se revela en aquellas enérgicas líneas y manchas; más todavía, una postura genuina ante el mundo, una metafísica que no es la abstracción del

⁵ J. Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y del otro”, en *Obras completas*, vol. I, pp. 186-205, p. 186.

⁶ *Ibid*, p. 188.

indoeuropeo, ni el naturalismo racionalista clásico, ni el misticismo oriental”⁷. Con la acidez discursiva propia de este ensayo, a continuación, y con respecto al temperamento del artista español, resalta su actitud trivial e intrascendente: “El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo.”⁸ Y expone el motivo arquitectónico de la catedral de Sigüenza como pretexto perfecto para estimar que el español no ama las quintaesencias espirituales propias del arte gótico, sino las cosas hermanas del hombre en su rudeza real y su individualidad. La emoción española afirma las cosas pequeñas, momentáneas, insignificantes y groseras. A su juicio, en nuestro arte hay una corriente de subsuelo que busca lo trivial. Y coloca como ejemplo perfecto de ese amor a lo vulgar las estampas azorinianas de la intrahistoria hispana:

“Lo mejor que ha traído la literatura española en los últimos diez años ha sido los ensayos de *salvación* de los casinos triviales de los pueblos, de las viejas inútiles, de los provincianos anónimos, de los zaguanes de las posadas, de los caminos polvorientos –que compuso un admirable escritor, desaparecido hace cuatro años, y que se firmaba con el pseudónimo de Azorín.”⁹

A Martínez Ruiz lo pinta como aquel aristócrata de minoría intelectual que vive rodeado de una sociedad plagada de hombres triviales uniformados con los mismos criterios y obtusiones.¹⁰ Y reconoce en él una condición poética no exenta de audacia que le lleva a concebir el arte de modo diferente a la mera copia de lo que se ve, se oye o se toca, pues atribuye a la sensibilidad azoriniana el mérito de no dejarse guiar por

la opinión multitudinaria al tratar la temática de la crisis hispánica derivada del 98, pues sus consideraciones son inactuales, apuntan hacia lo genuino nacional, y en consecuencia hacia la justificación de la actualidad de España como perduración del pasado.

A Ortega le interesa teorizar sobre la teoría nietzscheana del eterno retorno de lo mismo interpretada por Azorín. Y aquí sus observaciones, según nuestro parecer, pierden su brillante profundidad. Su particular lectura del breve ensayo azoriniano *Las nubes* peca de radical. Azorín usa el símbolo de las nubes como emblema de un país estancado, donde nada nuevo comienza y nada viejo caduca por completo. Sin embargo, el juicio de Ortega acerca del antológico pasaje azoriniano es poco revelador en tanto que se ciñe a una interpretación denotativa, o mejor, a un prejuicio hermenéutico donde no cabe la comprensión de la paradoja de que por lo mismo venga lo otro. La sutileza que Azorín supo captar en las teorías de Nietzsche no es entendida por Ortega, quien se ofusca en lo negativo, en el espíritu de pesantez de la doctrina. “España se repite, repite lo de ayer hoy, lo de hoy mañana, Vivir aquí es volver a hacer lo mismo. Por eso dice Azorín que para él, contemplativo, *vivir es ver volver*.”¹¹ Ortega atribuye a este principio la tendencia azoriniana a poetizar sólo lo vulgar: “¿Qué es lo vulgar más que lo que se repite constantemente en todo lugar, en todo tiempo?”¹². Desgraciadamente, no asocia la concepción estética azoriniana con la de Wordsworth, para quien también lo vulgar merece belleza, ni con la nueva mitología de F. Schlegel, transida de ironía. En lugar de ahondar en las peculiares raíces románticas de Azorín, trata de representarlo como a un noventayochista elitista que contempla la repetición en serie de los tipos humanos producidos a lo largo de la historia por la alfare-

⁷ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. I, p. 199.

⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, “Azorín: Primores de lo vulgar”, en *Obras completas*, cit., vol. II, pp. 157-191.

¹¹ *Ibid.*, p. 170.

¹² *Ibid.*, p. 176.

ría tradicional de la naturaleza. La condición semiótica de *Las nubes* es relegada aquí a una teoría biológica de la formación del carácter por el hábito, donde no cabe la heroicidad innovadora de la vida:

“La impresión espontánea que la vida me produce es contradictoria de la que produce a *Azorín*. Yo veo en la innovación, en la invención, el síntoma más puro de la vitalidad. En consecuencia, yo quisiera un arte de lo heroico donde todo fuera inventado; un arte dinámico y tumultuoso que desplazara la realidad. (...) En cambio, *Azorín* nos dirá de cada cosa sus costumbres, y sólo sus costumbres. Si es una persona de proporciones heroicas, cuidará de abatirla al plano vulgar.”¹³

Por su parte, en numerosos escritos, Ortega insiste en perfilar la visión procreativa del artista ha aprendido de su comunicación romántica con la naturaleza, buscando como aliado el pensamiento de Goethe. El salto más acusado lo dio, a su juicio, Goethe, paladín del porvenir: “Goethe anticipa lo que luego hemos descubierto: a saber, que el hombre no tiene naturaleza; en lugar de ello tiene historia”¹⁴. Goethe, pues, ofreció de forma ostensible a los historiadores una revolución epistemológica; aunque el artífice inmediato fue Guillermo Dilthey. Ya que éste, frente a la *Crítica de la razón pura* de Kant –basada en la física– propuso una crítica de la razón histórica para el conocimiento científico que empíricamente puso al descubierto las dudas y errores kantianos. Equívocos surgidos de la creencia en la hipótesis de que el conocimiento es un compartimento estanco, cuando es evidente que todo hecho de conciencia está en conexión con otros hechos de conciencia. Así pues, Dilthey rebatió el pretendido intelectualismo kantiano con una ciencia de la conciencia humana total

donde “el conocimiento depende de la voluntad y el sentimiento, como éstos de aquel”¹⁵. Así, fascinado por su novedosa teórica de la historia tan alejada del atraso historiográfico español cebado en la “datofagia” del positivismo¹⁶, Ortega dice de Dilthey lo mismo que decía de Goethe: “la filosofía es un hecho humano, y hemos visto que para Dilthey –ésta es su genialidad y su limitación– el hombre no tiene una “naturaleza”, un modo de ser único e invariable en su última contextura, como creía aún el siglo XVIII, sino que sólo tiene historia”¹⁷.

Posiblemente tanto como los libros de Worringer, *La esencia del estilo gótico* y *Abstracción y naturaleza*, también influyeron en las ideas de Ortega los textos fragmentarios de Dilthey, y muy especialmente su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883), donde expone que más allá de la primera época cultural que la historia humana conoce –oriental y sacerdotal–, acontece en la segunda generación de pueblos la fundación de un pensar universalmente válido en las tierras y culturas. Distingue en este ámbito entre la cultura griega (de orden técnico-científico), la romana (de orden jurídico) y la cristiana (de orden oriental), y estipula que estas tres culturas se combinan en la filosofía de los pueblos mediterráneos decadentes y en los comienzos de la Edad Media. A Ortega le atrae la teoría de Dilthey porque “la nueva filosofía que en esta sazón surge es completamente distinta de la metafísica como ciencia racional. Su supuesto es la mecánica de la naturaleza”¹⁸. Dilthey es, por tanto, un claro precursor del pensamiento estético orteguiano

¹³ Ibid., p. 177 y s.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, “Goethe sin Weimar”, en *Goethe-Dilthey*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 83-112, p. 106.

¹⁵ J. Ortega y Gasset, “Guillermo Dilthey y la idea de vida”, en *Goethe-Dilthey*, cit., pp. 141-202, p. 176.

¹⁶ Para un estudio de la opinión orteguiana sobre la “datofagia” positivista véase E. Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 47 y ss.

¹⁷ J. Ortega y Gasset, *Goethe-Dilthey*, cit., p. 182.

¹⁸ Ibid., p. 191.

en la medida que desrealiza la metafísica kantiana y nos recuerda la condición metafórica de la filosofía como visión de mundo, espejo viviente del mundo y, por ello, cambiante como el hombre.

La condición semiótica en el proceso interactivo de la historia, así como su teoría del espejamiento para la autodiagnos de los pueblos es lo que convierte a Dilthey en un pensador clave para comprender las profundas raíces modernas del pensamiento orteguiano. Así se explica la propensión de Ortega a reintroducir su juicio sobre la tipología cultural de esencia española en una estética de raigambre romántica alemana que tiende el arco hacia la perfectibilidad humana, ya la llame irónicamente “deshumanización” o bien, con ánimo dialogante con el prójimo. Es entonces cuando Ortega tensa la cuerda y dispara la flecha hacia la más alta inteligencia: “El amor es, por lo pronto, un grado superior de la atención. Fuera, pues, más agudo y más sabio envidiar al hombre apasionado que tacharlo de iluso. Su paisaje es tan real como el nuestro, sólo que es mejor.”¹⁹

LA VIDA COMO ARTE PARA APRENDER A CONVIVIR

El ideal de vida heroica y refrenda a su pensamiento estético como conjunción del ideal schilleriano del cultivo “griego” del hombre y la idea que Robert Musil expone acerca de *El hombre sin atributos* como artista diletante es brújula del pensamiento de Ortega. En su ensayo “Para un museo romántico” así lo anuncia: “El arte supremo será el que haga de la vida misma un arte (...). Pero este sentido estético del vivir que tanto nos importa conquistar exige una educación especial, una técnica y una sabiduría peculiares. No basta para adquirirlo aprender las ciencias o

cultivar las artes; es preciso hacerse, más o menos, un especialista en vidas, un *diletante* apasionado de modos de vivir”²⁰. El diletante vive sin renunciar a nada, como un imperativo de vida múltiple. Ortega resuelve este imperativo por vía de la existencia metafórica. Porque quiere ser todo sin dejar de ser uno mismo, el artista que expande su vida metafóricamente crear “entre las cosas arrecifes imaginarios”²¹, aspira al ideal de totalidad y asume la concordancia de opuestos, de suerte que su estilo se construye por mestizaje y su estética por la sensibilidad en la solidaridad.

De igual manera, cabe emparentar a la teoría del *médium* o absoluto literario desarrollada por F. Schlegel un concepto clave para entender el modelo de existencia metafórica propuesto por Ortega: el “entre”. Por su condición vital, la cultura estética no es vida inmediata, sino que refleja un límite móvil, un ideal de vida máxima en trance de lograrse. Y su medio es la metáfora. En

¹⁹ Ibid., p. 293.

²⁰ J. Ortega y Gasset, “Para un museo romántico”, en *Obras completas*, cit., vol. II, pp. 514-524, p. 518.

²¹ Javier Marías rememora esta expresión de *La deshumanización del arte* para considerar el efecto constitutivo de la metáfora en el estilo orteguiano, incluso en los títulos, como cabeza de dominio o de controversia: “En ocasiones la función de la metáfora es la condensación máxima de toda una doctrina. Es el caso de epígrafes o hasta títulos de ensayos o libros enteros: *España invertebrada*; *Las Atlántidas*... claro está que se corre el peligro de que la metáfora no sea entendida metafóricamente, sino de un modo literal, y se vierta indebidamente sobre ella una significación que está, a un tiempo –y en esto consiste, como hemos visto, la metáfora-, sugiriendo y descartando... porque se tome como preceptivo lo que es simplemente descriptivo –*La deshumanización del arte*–.” (J. Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación*, vol. II, Madrid, Revista de Occidente, 1973, p. 67).

el "Ensayo de Estética"²² la concibe como una transposición de nombres, y también como una transposición de una cosa de su lugar real a su lugar sentimental. A este último proceso lo denomina "irrealización". El resultado es la percepción de la identidad en la diferencia de los objetos. La metáfora es vidrio, "entre", radical transparencia, ya que crea el objeto, pero lo presenta no en su ser sino como acontecer. Por tanto, la condición metafórica aplicada a las cosas no es sólo expresiva sino también intelectual y existencial.

De ello se deriva una importante consecuencia ante la que mostramos discrepancia: la teoría literaria sobre la metáfora que plantea Ortega le lleva a plantear una distinción fundamental entre el viejo arte romántico y el arte vanguardista. Piensa Ortega que el romanticismo trata la metáfora como elemento de identificación sentimental, mientras que los partidarios del arte joven ven en ella su instrumento más radical para deshumanizar el arte. Este nuevo proyecto supone la iconoclastia con no pocos totems del arte tradicional en Occidente, empezando por los principios de *mimesis* y de representación. Pero no se trata de una posición agresiva, sino jovial, deportiva, y ante todo subversiva: no es la ficción de la realidad lo que les interesa, sino la realidad de la ficción. Ya no les atraen las identificaciones sentimentales con un paisaje reproducido a la medida antropomórfica, sino el espacio de la identificación como tal. Puede ser ilustrativa la imagen de focalizar el vidrio, el entre, más que focalizar los objetos reales transparentados. Por la ley perceptiva fondo-forma en alternancia, indica que los dos tipos de enfoque artístico son incompatibles, ya que ambos requieren acomodaciones oculares diferentes. La mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y

transparencia que es la obra de arte. Suele pasar a través de ella sin fijarse y se regocija en la realidad humana a la que alude. Acostumbrada a esta mimesis aquiescente, si se le invita a mirar el cristal dirá que no ve nada. Es el desconcierto que provoca el arte puro, los sentimientos específicamente estéticos, el arte que modestamente se burla de sí mismo.

Por nuestra parte, pensamos que no existe tal dicotomía entre romanticismo y vanguardia artística, sino una genealogía que los interconecta en un conocimiento profundo y convivente del arte. En cierto modo, esa deshumanización orteguiana del arte corre pareja a la evolución de la teoría literaria romántica alemana que pasó del "ideal" del arte a la "idea" del arte. Es más, nos atrevemos a firmar que es en la teoría romántica alemana donde Ortega encuentra el germen y fundamento del arte deshumanizado. La fractura entre el romanticismo y el arte del nuevo siglo al que se refiere Ortega es cuestionable; hasta el punto de que ese arte deshumanizado que, a su juicio, parte del magisterio de Mallarmé²³, procede, mediante etapas sucesivas,

²² J. Ortega y Gasset, "Ensayo de Estética a manera de prólogo", en *Obras completas*, cit., vol. VI, pp. 247-264.

²³ En su ensayo "Mallarmé" (publicado en *Revista de Occidente*, en noviembre de 1923, a modo de homenaje con motivo del XXV aniversario de su muerte -13/9/1923) se refirió a la docencia del simbolista francés en el cultivo del enigma: "Mallarmé es un lingüista de este lenguaje compuesto sólo de denominaciones arcanas y mágicas" [...] "la poesía es una valerosa fuga, una ardua evitación de realidades" (J. Ortega y Gasset, "Mallarmé", en *Obras completas*, cit., vol. IV, pp. 481-484, p. 483). También en el célebre ensayo "La deshumanización del arte", presenta a Mallarmé como el arquero que ha devuelto a la poesía su vida ascendente, el antirromántico que sabe que el poeta empieza donde el hombre acaba, el héroe literario que inventa un irreal continente -una "atlántida"- donde su yo es pura voz anónima que otorga a las palabras el protagonismo lírico. Con él guardaron también un minuto de silencio otros admiradores, entre quienes estaban Eugenio D'Ors, José Bergamín y Alfonso Reyes.

por carrera de relevos, de las consideraciones nietzscheanas sobre la retórica, y anteriormente fue teorizado por los defensores del *Witz* romántico y de la fuerza intelectual de la imaginación entre los estetas de mediados del siglo XVIII. De hecho, en *La deshumanización del arte*, él mismo reconoce esta filiación irónica. Son sus palabras: "Después de todo no es esto completamente nuevo como idea y teoría. A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigido por los Schlegel proclamó la Ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención de arte."²⁴ Más que la irrealización del arte parece ser el absoluto literario quien ilumina las profundas palabras que siguen a este pasaje: "El rencor va al arte con seriedad; el amor, al arte victorioso como farsa, que triunfa de todo, incluso de sí mismo, a la manera que en un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen".²⁵ Más que un filósofo parece un poeta el que escribe. Y Ortega es consciente de ello: "No saben si soy filósofo o si soy poeta. Esta es mi delicia, mi ironía. La ironía de mi vida"²⁶.

En esta línea, la "idea" del arte que teorizaron románticos especialmente singulares por su

audacia crítica, como F. Schlegel y Hölderlin, entre otros, y que luego Nietzsche expuso de manera determinante hasta provocar el giro artístico, es asumida por Ortega en los siguientes términos: "El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección"²⁷. Está, pues, abogando por un arte no sólo sentimental sino también intelectual, por un placer estético que considere a la metáfora en su sustantividad poética y no como ornato de la representación, por un arte donde las ideas no sean vehículo de la vida real sino la vida misma, vida irreal. Está reclamando una voluntad de estilo²⁸ orientada no tanto a la mirada sentimental del autor y del espectador sino a la mirada sensible al artificio. Tengamos presente que concibe el "estilo" lejos de los parámetros filológicos de la conocida "estilística del autor" (presencia de la personalidad autor en la obra); "estilización" es sinónimo de deformación de lo real, desrealización, deshumanización. No hay otra manera de deshumanizar que estilizar. Por tanto, porque rechaza el recurso de la realidad vivida por el hombre como trasfondo del arte, Ortega resuelve denominar su proceso "deshumanización". Y para ello, en determinados momentos, se sirvió de expresiones tan provocadoras e incisivas como la relativa a que donde las jóvenes musas se presentan, "la masa cocea"²⁹. Lo que, lógicamente, supuso a principios del siglo XX, echar más leña al fuego de la polémica en torno a su famoso ensayo. Un fuego todavía no apagado en nuestros días si observamos la reciente propuesta de Valeriano Bozal quien, a diferencia de Ortega, piensa que el realismo del siglo XIX no es sustan-

²⁴ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, vol. III, cit., pp. 353-387, p. 385.

²⁵ *Ibid.*, p. 385.

²⁶ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. VIII, cit., p. 1931. A juicio de Gabriela Zanoletti, en esta escritura poética que prefiere la ironía a los dualismos, la complementariedad heraclítica de los contrarios al discernimiento racional aristotélico, se aproxima a la de Nietzsche: "Lo que Nietzsche había enseñado en sus aforismos proféticos lo encontramos de nuevo, sistematizado, en el filósofo español" (G. Zanoletti (1981), *Estética española contemporánea: Eugenio D'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset*, Zaragoza: Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", p. 203).

²⁷ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, cit., vol. III, p. 369.

²⁸ Contrapone esta "voluntad de estilo" a la voluntad realista, pues aquella invita al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, a no tener estilo.

²⁹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, cit., vol. III, p. 356.

tivamente diferente de la abstracción del arte joven, ya que ambos participan de la dinámica metafórica que reclama proximidad a la vez que envía a la distancia³⁰.

Ortega pretende demostrar que el “sentido patético del vivir” de tal romanticismo es contrario al “sentido irónico de la vida” del arte des-humanizado. Pero pensamos que conviene poner en entredicho la argumentación del propio Ortega, puesto que no advierte un aspecto fundamental de la poética romántica que somete a juicio y de la cual, aunque no lo admita, también procede su propia filosofía, a saber: que el sentido “trágico” romántico es profundamente irónico, tal y como lo ejemplifica el testimonio de Hölderlin. Ortega, más que vincular, desea disociar los tiempos para subrayar que con la nueva estética cae el aura trascendental del arte pasado. Por su trayectoria aventurera, es un arte impopular, dirigido a minorías, un “arte para artistas”. Y sin embargo lo concibe como un arte educativo para los hombres, paradójico “socialismo aristocrático”, genuina perspectiva vitalista para el arquero que desea cultivar su humanidad superior como un espectador exigente y un investigador alerta para experimentar, corregir defectos, y soportar aplausos y silbidos. Como fue Goethe desde dentro³¹, ese otro que él mis-

mo quisiera ser. La existencia metafórica confiere a la vida una textura dramática: “El argumento del drama consiste en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo”³². Ser actor del infinito teatro de la imaginación es el vínculo sanguíneo que une romanticismo y vanguardia. Y aceptar los flujos entre culturas es la idea orteguiana que más nos interesa para deconstruir barricadas y construir agradecimientos con la aspiración educativa que constituye el discernimiento más profundo del pensamiento humano: “vivir es convivir”³³.

³⁰ V. Bozal, “Ortega y Gasset: el ver del arte, proximidad y distancia”, en *Revista de Occidente*, 242, 2001, pp. 7-20.

³¹ Ortega, en su ensayo “Pidiendo un Goethe desde dentro”, a través de una carta imaginaria que envía a un alemán, plantea con profundidad la dimensión en que la vida se concibe desde el porvenir: “La vida es una operación que se hace hacia delante. Se vive desde el porvenir, porque vivir consiste inexorablemente en un hacer”. Pide la compañía íntima de Goethe, ya que ve en él al primer intelectual consciente de que la vida humana es lucha del hombre con su íntimo destino, tarea hacia el porvenir. Y por este camino, va desarrollando su condición de hombre en la elasticidad de criterio y en la vocación de no saber hacer nada desde sí mismo, antes bien

imaginándose otro –un griego, un persa...- como condición necesaria al acto de crear. No puede crear desde su Alemania, sino fugándose al Olimpo o al Oriente, en absoluta disponibilidad con respecto al porvenir. Por obra de esta actitud, Goethe tuvo siempre una predisposición orgánica a ser siempre joven y diletante: “Goethe llegó a sentir una mezcla de terror y de odio ante todo lo que significase decisión irrevocable. Como huye del amor justamente en el punto en que éste va a convertirse en abismo donde se cae, es decir, en destino, huye de la Revolución Francesa, del levantamiento de Alemania”. No es difícil ver en Goethe el retrato pasado que Ortega quiere para su propio futuro estético (J. Ortega y Gasset, “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en *Obras completas*, vol. IV, cit., pp. 395-420, pp. 395 y 419).

³² J. Ortega y Gasset, “Introducción a Velázquez”, en *Obras completas*, vol. VIII, cit., pp. 457-487, p. 468.

³³ En el capítulo “El horizonte histórico” de *Las Atlántidas*, Ortega anota: “La vida es, esencialmente, un diálogo con el contorno. (...) Vivir es convivir, y el otro que con nosotros convive es el mundo en derredor. (...) Así el paisaje humano es el resultado de una selección entre las infinitas realidades del universo.” (J. Ortega y Gasset, *Las Atlántidas*, en *Obras completas*, cit., Vol. III, pp. 281-316, p. 291).

BIBLIOGRAFÍA

- BOZAL, V. (2001), "Ortega y Gasset: el ver del arte, proximidad y distancia", en *Revista de Occidente*, 242, pp. 7-20.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1970), *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARÍAS, J. (1973), *Ortega. Circunstancia y vocación*, vol. II, Madrid, Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983), *Obras completas*, 12 vols., Madrid, Alianza-Revista de Occidente.
- (1983), *Goethe-Dilthey*, Madrid, Alianza.
- ZANOLETTI, G. (1981), *Estética española contemporánea: Eugenio D'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar".

MARÍA TERESA CARO VALVERDE

MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA

Universidad de Murcia