

Reflexiones de Ortega y Gasset sobre el arte

Jelić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:811981>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-05-14**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

Reflexiones de Ortega y Gasset sobre el arte

Nombre y apellido del estudiante:

Petra Jelić

Nombre y apellido del tutor:

Dra. Maja Zovko

Zagreb, septiembre de 2020

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Promišljanja Ortege y Gasset o umjetnosti

Ime i prezime studenta:

Petra Jelić

Ime i prezime mentora:

doc.dr.sc. Maja Zovko

Zagreb, rujan 2020.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es examinar el modo en que José Ortega y Gasset, el filósofo español, comprende el arte. El contexto sociopolítico y el repaso de las tendencias literarias a finales del siglo XIX y al principio del XX explican las razones por la labor intelectual de Ortega. Con el fin de entender mejor la concepción del arte de Ortega, se exponen y explican los términos fundamentales de su filosofía: la teoría de las circunstancias y el perspectivismo. Ellos señalan el peligro que presenta el surgimiento de la democratización de todos los aspectos de la vida humana, incluso el arte. Al relacionar su teoría sobre la división de la sociedad en masa y minoría con sus reflexiones sobre el arte nuevo y deshumanizado, se muestra la interconexión de toda la obra de Ortega.

Palabras clave

el arte, la deshumanización, la circunstancia, el perspectivismo, la masa, la minoría

SAŽETAK

Cilj ovoga rada jest istražiti način na koji José Ortega y Gasset, španjolski filozof, poima umjetnost. Kratkim povijesnim pregledom političkih i društvenih događanja u Španjolskoj te književnih tendencija krajem XIX. i početkom XX. stoljeća, objašnjavaju se razlozi Ortegina intelektualnog djelovanja. U svrhu boljeg razumijevanja Ortegine koncepcije umjetnosti izlažu se i objašnjavaju temeljni pojmovi njegove filozofije: teorija o okolnostima i perspektivizam. Oni ukazuju na opasnost koju predstavlja pojava fenomena demokratizacije svih područja ljudskog života, uključujući i umjetnost. Međusobna povezanost Ortegina cjelokupnog djela dokazuje se povezivanjem njegove teorije o podjeli društva na masu i manjinu s razmišljanjima o novoj, dehumaniziranoj umjetnosti.

Ključne riječi

umjetnost, dehumanizacija, okolnost, perspektivizam, masa, manjina

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. El contexto histórico, político y literario en el que nace la obra orteguiana.....	3
1.1. La crisis de fin de siglo.....	3
1.2. La generación del 98.....	5
1.3. La Generación de Ortega.....	7
2. La vida y la obra periodística de Ortega y Gasset.....	10
3. Las reflexiones sobre el arte.....	16
3.1. La teoría de las circunstancias.....	18
3.2. El perspectivismo.....	22
3.3. “Adán en el paraíso”: el arte frente a la ciencia.....	26
3.4 La masificación de la sociedad y el rol de la minoría.....	29
3.5. El arte deshumanizado.....	36
3.6. Ortega sobre la novela.....	40
4. La actualidad del pensamiento orteguiano.....	45
Conclusión.....	48
Bibliografía.....	51

Introducción

El ámbito filosófico español no cuenta con muchas figuras destacadas. “Sin duda, si se consulta la historia de los esfuerzos españoles en todo orden, no es fácil encontrar en el pasado ninguna figura filosófica de las que pudiéramos llamar de máximo calibre” (García Morente 3). Durante siglos, España ha sido la sede de las obras literarias pero el desarrollo de los proyectos filosóficos tuvo lugar en otros países europeos, principalmente en Alemania y Francia. No obstante, al principio del siglo XX los cambios sociales y políticos hicieron que se formara en España un grupo de intelectuales y escritores que hoy en día se conocen bajo el nombre la Generación del 14. La figura central de este grupo novecentista era José Ortega y Gasset, el intelectual cuya obra literaria proliferó el género ensayístico que trataba los temas filosóficos. Como el líder de este grupo de los intelectuales, Ortega desempeñaba el papel importante tanto en el ámbito universitario como en la prensa. A través de estos dos caminos Ortega difundía sus ideas y reflexiones sobre diferentes aspectos de la vida humana.

Este trabajo dedicaremos al análisis de sus ensayos y artículos sobre el arte. Esto no significa que dejaremos al lado su obra filosófica, al contrario, analizaremos su pensamiento filosófico a través de los ensayos que tratan los temas del arte y al revés. Toda la obra de Ortega debe observarse como una totalidad en la que los diversos temas políticos, sociales, pedagógicos y culturales construyen su filosofía. La mayor preocupación orteguiana era el problema de la identidad del pueblo español y la decadencia de la vida cultural española. Estos dos términos siempre han sido íntimamente ligados así que, al ver la cultura decadente, Ortega empieza investigar las posibles soluciones para salvarla. Asimismo, en este trabajo pondremos el énfasis en estos aspectos culturales que Ortega abarca con la palabra *el arte* y que forman una parte muy importante en la constitución de la vida humana.

En la primera parte del trabajo explicaremos el contexto histórico en el que nace la obra de Ortega: los cambios sociopolíticos desde el fin del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. Indicaremos los acontecimientos que resultaron con la gran crisis espiritual y cultural en España y con el surgimiento de ideas regeneracionistas. Igualmente, relacionaremos los sucesos históricos con el nacimiento del nuevo pensamiento político en la literatura, el dolor de la Generación del 98 y el europeísmo de los novecentistas.

En la segunda parte incluiremos algunos datos biográficos de Ortega como, por ejemplo, su educación universitaria y los viajes al extranjero, con el fin de seguir claramente el desarrollo de sus ideas. Revisaremos su vida laboral, sus inicios en el mundo del periodismo y señalaremos la importancia de la fundación de la *Revista de Occidente*. Esta parte nos queda imprescindible porque, igual como lo afirma Jaime de Salas, en caso de Ortega “su obra y vida están íntimamente complicadas, y difícilmente se entiende la segunda en muchos de sus pormenores sin contar con la primera” (Salas 11). Al ser un intelectual versátil y apto para tratar diferentes temas, es necesario mencionar los sucesos de su vida privada y su trayectoria académica que le modelaron. Su versatilidad consta en el hecho de que al mismo tiempo daba clases de filosofía, fundaba las revistas que promulgaban la cultura, publicaba libros y ensayos y luchaba por una educación cultural de la sociedad.

La tercera parte será la parte analítica. Al principio indicaremos las razones por las que la obra de Ortega tiene que observarse en su totalidad. Expondremos las ideas clave de su filosofía sin las que no podemos entender bien su concepción del arte. Primero explicaremos su teoría de las circunstancias basándose en su libro *Meditaciones del Quijote*. Asimismo, mostraremos la importancia de relación simbiótica entre el individuo y sus circunstancias y por qué esa teoría es importante para la historia del arte. A continuación, se pondrá énfasis en su doctrina del perspectivismo. Veremos cómo la conciencia sobre la existencia de una multitud de perspectivas ayuda al desarrollo del individuo y de la sociedad. Analizaremos su ensayo *Adán en el paraíso* en el que se relaciona su teoría del perspectivismo con las reflexiones estéticas. Además, expondremos las diferencias clave entre el arte y la ciencia e indicaremos al peligro que conlleva el progreso científico. En cuanto a la filosofía de política de Ortega, analizaremos sus nociones de la masa y la minoría que aparecen en la *Rebelión de las masas*. Este análisis nos ayudará a introducir el concepto del arte deshumanizado y su rol en la división de la sociedad. Observaremos también cómo Ortega interpreta la irrupción del arte nuevo en el siglo XX, especialmente la novela moderna, y en qué consiste la novedad de sus características.

La dicha estructura nos ayudará a ver de manera más clara el flujo del pensamiento orteguiano y las relaciones inquebrantables entre la historia, la vida política y la vida cultural humana. Para aproximarse a la figura de Ortega nos apoyaremos en sus obras más tempranas en las que expone sus pensamientos filosóficos fundamentales con los que posteriormente crea una red de las reflexiones sobre el arte. Mostraremos que, para Ortega, el arte, junto con

otras dimensiones de la vida cultural, tiene un rol muy importante en la reforma de una sociedad soñolienta y arcaizante como la española.

1. El contexto histórico, político y literario en el que nace la obra orteguiana

1.1. La crisis de fin de siglo

Durante los siglos XVI y XVII, la política colonial hizo que España se convirtiera en el país más poderoso de Europa. Los objetivos primordiales de los colonizadores eran la evangelización y la expansión de la lengua castellana. Las consecuencias de dichos objetivos también se notan hoy en día, especialmente en Sudamérica (Brown). Sin embargo, la decadencia del inmenso imperio español ya pudo notarse en la primera mitad del siglo XIX. En aquella época empezaron las guerras carlistas, es decir, una serie de conflictos armados entre los defensores de la monarquía y sus adversarios. Las luchas internas debilitaron mucho a España y su predominio europeo empezó a desvanecer.

En la segunda mitad del siglo XIX ya se pudo percibir el pesimismo y la agonía arraigados entre la sociedad española. En 1898, en la guerra con Estados Unidos, España perdió sus últimas colonias ultramarinas: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Asimismo, Cuba proclamó su independencia mientras que otros dos países cayeron bajo el poder de Estados Unidos (Brown). Francisco Silvela, el político español de aquella época, en un artículo suyo describió la condición en la que se encontraba España: “No se percibe agitación en los espíritus, ni movimiento en las gentes. [...] El más ajeno a la ciencia que preste alguna atención a asuntos públicos observa este singular estado de España: dondequiera que se ponga el tacto, no se encuentra el pulso” (Silvela 50).

El debacle político causó una gran crisis en España que luego se manifestó en diferentes áreas, tanto demográficas como espirituales. La sociedad española sufrió un gran desencanto al enfrentarse con la pérdida de muchas vidas humanas en la guerra con EEUU. Igualmente, la confianza en el poder y en la eficacia de la Restauración borbónica disminuyó.

El sistema político de la Restauración, que empezó en 1876 y que contaba con el apoyo de la Iglesia, no tenía la capacidad de enfrentarse a los problemas que surgieron. La unidad de España desaparecía junto con el crecimiento de la desconfianza hacia el sistema político (Dobson). Esto resultó con el surgimiento del separatismo y particularismo, los fenómenos sobre los que escribió también Ortega en su *España invertebrada*.

Durante ese periodo fortalecieron aún más las ideas regeneracionistas que principalmente aparecieron en la obra de Joaquín Costa en la segunda mitad del siglo XIX:

Toda su obra anterior a 1898 revela una profunda preocupación por España, en su pasado y en su presente, y puede verse como una reflexión permanente, activa y múltiple sobre problemas históricos, sociológicos, etnográficos, muchos de los cuales están relacionados con cuestiones de derecho y economía agrarias, es decir, con la vida profunda del pueblo, el del campo principalmente (Lissorgues).

Costa anhelaba una regeneración completa del país, tanto política como social. Una de sus ideas principales fue la elaboración de la política exterior o, mejor dicho, la idea de europeización de España. Su influencia se puede notar en la obra de Ortega cuya noción de la europeización comparte rasgos similares con la de Costa. De igual modo, Ortega nunca escondía su fascinación por el pensamiento regeneracionista que culminó al final del siglo XIX (Lissorgues). Poco a poco las ideas regeneracionistas se dispersaban y se convirtieron en

un estado de opinión que caló en numerosos grupos sociales, principalmente las clases medias, canalizando el descontento ante la situación política y la España oficial. Se alentaron propuestas de solución que oscilaban entre un autoritarismo salvador y un populismo progresista. [...] En todo caso, fue característica común de todos ellos la crítica como la necesidad patriótica y la búsqueda de una identidad colectiva regeneradora (Fernández Sanz 210).

En cuanto a la Iglesia católica, su influencia también desvanecía puesto que estaba estrechamente ligada al sistema monárquico. Asimismo, el anticlericalismo se convirtió en “el elemento catalizador de la crisis del fin de siglo” (Suárez Cortina 179). Las interpretaciones clericales del mundo resultaron insuficientes al enfrentarse con nuevos cambios sociopolíticos y con los avances modernos en el arte y el pensamiento. Las enseñanzas bíblicas chocaban con una nueva manera de observar la vida que anunciaba la llegada del nuevo siglo: el científicismo (Kutleša). Rockwell Gray afirma que “tanto en España como en cualquier otro lugar de Europa, muchos escritores buscaban una concepción de la vida que pudiera compensarles del aparente declive de la fe cristiana. En un clima cultural cada vez más agnóstico algunos aceptaron la ‘religión’ de la vida misma” (Gray 35).

Estas preocupaciones sociales y espirituales se manifestarán en la literatura y el arte de la época. Como G.G. Brown observa,

A pesar de los anhelos religiosos como los de Unamuno, toda la mejor literatura de esta época es obra de agnósticos o ateos. En los últimos veinte años del siglo XIX, el agnosticismo no tenía forzosamente ser pesimista, y si los pensadores no podían aceptar el consuelo espiritual ofrecido por la Iglesia, a menudo podían encontrar alternativas, algo semejante a la esperanza, en la conquista racional del saber [...] Pero en el siglo XX los hallazgos racionales solo añadían una dimensión más a la desesperación, y la idea del progreso parecía una amarga burla (Brown 26).

La religión ya no podía responder a las preguntas nuevas que surgían con el desarrollo de la ciencia y el crecimiento de la comodidad de la vida. De repente la Iglesia católica tuvo que confrontarse con el hecho de que sus explicaciones e interpretaciones trascendentales de la vida humana ya no eran suficientes al hombre moderno. No obstante, la mayor razón por la que la gente empezó a sentir un rechazo hacia la Iglesia fue su vinculación con el sistema político de la Restauración. En consecuencia, la Iglesia sufría los ataques de los revolucionarios y anarquistas que la consideraban la mano derecha de la monarquía. En este ambiente hostil la Iglesia cayó en una crisis que se manifestaba en una disminución del número de los sacerdotes y los creyentes y, para colmo, la quema de los edificios y las propiedades de la Iglesia (Samardžić).

1.2. La generación del 98

Los cambios políticos y sociales que acabamos de mencionar exigieron la reacción de los intelectuales y escritores de la época. El impredecible futuro generaba el miedo y la confusión mientras que la conciencia sobre la decadencia imperial española formulaba una visión pesimista del mundo. “Dejar de ser un imperio y pasar al orden de un país que otros consideran – y los españoles mismos empiezan a reconocer – como atrasado, causa una sacudida fuerte” (Ciplijauskaitė 15).

En consecuencia, no sorprende que la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX tenga un matiz frustrante y pesimista. Los autores que publicaban en este periodo y que poseían rasgos de estilo y temas comunes hoy en día se conocen bajo la denominación la Generación del 98. Sus miembros más destacados fueron Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Pío Baroja, Azorín, Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, etc. La racionalidad y el progreso científico que sustituyeron la fe cristiana hicieron que la Generación del 98 desarrollara una literatura existencialista preocupada tanto por la vida del individuo como la identidad de España (Brown).

El problema central que reflexiona la Generación del 98 es la cuestión de la identidad española que empezó a perderse entre la tradición y la modernidad. Los valores y costumbres tradicionales chocaban con la erupción del nuevo pensamiento basado en la racionalidad. La fuente de inspiración de esta generación era el paisaje castellano en el cual intentaba encontrar características de la identidad española. Antonio Machado, el poeta de la generación, en un poema suyo escribió versos siguientes: “Castilla miserable, ayer dominadora, envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora. ¿Espera, duerme o sueña?” (Machado 68). Además, los escritores analizan el habla y las costumbres de las aldeas lejanas, investigan sus mitos y leyendas, todo con el fin de descubrir la esencia española.

Gerald G. Brown nota que “el carácter general de la literatura de una época puede explicarse hasta cierto punto apelando a las circunstancias históricas, a las opiniones filosóficas características de estos años y al modo que tenían los escritores de entender la función del arte” (Brown 17). El impacto de las circunstancias históricas ya nos queda claro. Sin embargo, la angustia de los de 98 puede relacionarse también con las corrientes filosóficas de la época. En la obra de Unamuno, especialmente cuando habla sobre el sentimiento trágico de la vida y el anhelo del ser humano de no morir, se manifiesta la influencia de Nietzsche, Schopenhauer y Kierkegaard. El pesimismo schopenhaueriano se nota aún más en la obra de Baroja *El árbol de la ciencia* donde la vida se nos presenta como algo insoportable, feo y doloroso.

En cuanto a la función del arte sobre la que escribe Brown en la cita previa, el fin del siglo XX también se caracteriza con el surgimiento del modernismo en diferentes áreas de la cultura, incluso en el arte. El modernismo artístico era una tendencia de renovar el arte y romper con los estilos tradicionales. Además, en la vida pública se había creado la impresión de que el arte modernista siempre iba junto con una despectiva manera de vivir:

En los primeros años del siglo, incluso, ser ‘modernista’ significaba, desde la óptica de muchos honrados burgueses, no tener seriedad, vivir, vestir, escribir o pintar de una manera extravagante e irresponsable. Cuando el modernismo adquirió respetabilidad, no por eso terminó la aparente frivolidad del arte. Después de la primera guerra mundial, muchos creyeron que la proliferación de ‘ismos’ artísticos que se dio en España estaba convirtiendo el arte en una mofa absurda. Sin embargo, abundan los indicios que sugieren que la causa principal de esta tendencia del arte a desviarse de la vida era la convicción de que tomarse la vida en serio era excesivamente descorazonador (*Id.* 16).

De ahí que algunos autores de la Generación del 98 recurren al humor como rasgo característico del estilo para mostrar el absurdo de la vida. El humor se entrelaza con la burla y la ironía, especialmente en *Niebla* de Unamuno y *Luces de bohemia* de Valle-Inclán. Queda claro que las tendencias modernistas, y luego también vanguardistas, moldearon diferentes aspectos de la vida humana. Los autores de la época prestaban del arte las maneras de expresar sus visiones del mundo, las dificultades que aparecían y los cambios que surgían (Brown). Por lo tanto, incluso Ortega hablará sobre el arte vanguardista en el contexto de la división de la sociedad en las minorías y las masas, pero este tema desarrollaremos en los próximos capítulos.

1.3. La Generación de Ortega

A pesar de los acontecimientos turbulentos que sucedieron al principio del nuevo siglo, la literatura española proliferó a gran velocidad. Su mayor preocupación eran los problemas de España. Igualmente, en la primera y segunda década del siglo XX aparecieron las obras de algunos ensayistas y filósofos que, igual que la Generación del 98, trataban el tema de España. No obstante, estos ensayistas diferían en algunos aspectos. En primer lugar, dejaron de tener una visión pesimista del futuro y, en vez de solamente analizar los problemas, ofrecieron algunas soluciones.

En segundo lugar, el género literario que cultivaba este nuevo grupo de autores era el ensayo. En comparación, la Generación del 98 escribía, en general, novelas, obras de teatro y

poemas. Manuel Menéndez Alzamora explica por qué, de repente, el ensayo se convierte en el género más apropiado para expresar los pensamientos:

El nuevo clima cultural incuba las bases de los principales fenómenos de la modernidad que irrumpirán en las décadas siguientes. Así, el culto a la energía del movimiento y a su representación en la máquina desembocan en el futurismo como preámbulo de las vanguardias artísticas. La ciega confianza en la voluntad como motor del mundo se apaga en favor de una renovada apuesta por la razón, lo que explica el interés por el ensayo como manera de interpretar el mundo frente a la novela, un fenómeno unido a la brillante etapa de la prensa europea de principio de siglo, una etapa que en España se eleva hasta la categoría de Edad de Plata. La educación y la política —interpretada como escuela de ciudadanía— son las dos herramientas principales con las que empezar a cincelar el nuevo espíritu generacional (Menéndez Alzamora 1).

Este nuevo espíritu generacional se denomina la Generación del 14 o, a veces, el novecentismo. En palabras de Ortega, se trata de “una generación que se caracteriza por no haber manifestado apresuramientos personales, que, falta tal vez de brillantez, ha sabido vivir con severidad y con tristeza, que no habiendo tenido maestros, por culpa ajena, ha tenido que rehacerse las bases de su espíritu” (Ortega y Gasset 1987 268). La Generación del 14 es, por lo tanto, un grupo de escritores cuya obra ensayística y periodística culminó en la segunda década del siglo XX, la década en la que sucedieron acontecimientos importantes. Ante todo, en 1914 empezó la Primera Guerra Mundial y, aunque España mantuvo su neutralidad, la sociedad española quedó dividida en aliadófilos y germanófilos. La Iglesia, los partidarios de la monarquía y el ejército deseaban el triunfo de Alemania porque creían que “la victoria alemana contribuirá a purificar un poco más a Europa de la impiedad, la democracia y el comunismo” (Brown 18). Por otro lado, la mayoría de los intelectuales y escritores de la época estaba al lado de los aliados porque creía que su triunfo abriría los pasos para la europeización de España.

De todos modos, en España se produjo un gran sentimiento de insatisfacción con la Restauración y quedó claro que el cambio político era inevitable. La Generación del 14, cuya figura central era precisamente Ortega y Gasset, creía que la europeización del país era la única solución. “El impacto de la guerra convirtió a la Generación del 14 tanto en paradigma para toda la cuestión de las nuevas generaciones, como en un ejemplo para el interés creciente por la juventud y la regeneración” (Gray 229).

Por lo tanto, ¿qué realmente significaba la europeización que proponían los intelectuales de la Generación del 14? En primer lugar, se trata de una educación política de la sociedad. “La educación, el conocimiento, la cultura son la savia que alimenta de legitimidad

un sistema político” (Menéndez Alzamora 7). Una nación educada sabrá notar las ventajas de los conocimientos europeos y, además, sabrá usarlos para su bienestar. Por esta razón Ortega, al escribir la reseña de la revista *Europa*, cuenta en qué consiste la europeización de España:

Tráennos productos de la cultura; pero la cultura, que es cultico, que es trabajo, que es actividad personalísima y consciente, que no es cosa –microscopio, ferrocarril o ley, -queda fuera de nosotros. Seremos españoles cuando segreguemos al vibrar de nuestros nervios celtibéricas sustancias humanas, de significado universal –mecánica, economía, democracia y emociones trascendentes (Ortega y Gasset 1987 144).

De ahí que la Generación del 14 critica el hermetismo de España que durante mucho tiempo impedía cualquier tipo del progreso. Sus miembros, entre los cuales destacan Gabriel Miró, Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala y Ramón Gómez de la Serna, viajaban a menudo al extranjero y de esa manera conocían diferentes corrientes de pensamiento filosófico, literario y político. Gracias a este saber nuevo podían concluir claramente que “España vivía de espaldas a Europa, de su civilización y de sus corrientes de pensamiento” (Díaz Cristóbal 152).

Además, el grupo proponía una visión de la vida dirigida al futuro y se oponía a la tendencia de revivir el pasado. “Curiosamente, Pérez de Ayala comentaba en 1916 el exceso de presentismo en Azorín, un defecto que, según Pérez de Ayala, no era accidental o estilístico, sino que delata su forma de ser, que le llevaría a pensar que una inteligencia y sensibilidad cultivadas sólo existen en el tiempo presente” (*Id.* 163). A diferencia de Azorín y toda la Generación de 98 que aplicaba en el presente los valores e ideas del pasado que les parecían eternas e inmutables, los miembros de la Generación de 14 no creen que la clave de la regeneración esté en la reanimación del pasado puesto que “el tiempo histórico es fluido, cambiante, continuo, bergsoniano” (*Ibid.*). En consecuencia, el pasado sirve para aprender de él con el fin de construir un futuro mejor y no para buscar en él la eternidad.

Habiendo dicho esto, es interesante mencionar también el origen del nombre de la Generación del 14: Ortega publicó su primer libro *Meditaciones del Quijote* en 1914 y en el mismo año dio una conferencia en el teatro de la Comedia de Madrid titulada *Vieja y Nueva política* que se convirtió en “el pórtico ideológico de una nueva generación en España” (Menéndez Alzamora 2). Las razones por esta constatación explicaremos en los próximos capítulos. El interés por el pensamiento orteguiano era enorme así que en 1947 el pedagogo Lorenzo Luzuriaga propuso la denominación la Generación del 14 para el grupo de

intelectuales alrededor de Ortega. Por eso no sorprende el hecho de que a menudo se los llama también la Generación de Ortega.

2. La vida y la obra periodística de Ortega y Gasset

José Ortega y Gasset nació en 1883 en Madrid en una familia acomodada. Además, nació “entre letras” (Gray 28) puesto que su familia tenía una larga tradición periodística. Su abuelo materno Eduardo Gasset y Artime fundó en 1867 el diario liberal *El Imparcial* y su padre José Ortega Munilla luego fue su editor. Por consiguiente, no sorprende el hecho de que Ortega y Gasset publicara sus primeros ensayos críticos precisamente en *El Imparcial*. Sin embargo, es necesario aclarar que “estas observaciones cargadas de sentido no nos deben llevar a la equivocación de que Ortega tuvo todas las puertas abiertas. De hecho, al principio tuvo que pelear para que su propio padre, convertido en severo censor, le publicara sus primeros artículos, muchos de los cuales quedaron inéditos” (Blanco Alfonso 20).

Durante su infancia, Ortega pasaba el tiempo entre la capital española y El Escorial, donde su familia tenía una casa de verano. Esta parte de su niñez siempre estará en sus recuerdos al escribir después sobre los paisajes de España, refiriéndose a menudo a su fascinación con El Escorial:

Esta luz castellana es la que, poco antes de llegar la noche con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva, capaz de abrir las venas de fuego que surcan sus entrañas fortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual (Ortega y Gasset 1993 553).

Desde 1891 hasta 1897 Ortega estudiaba en el colegio de los jesuitas San Estanislao de Miraflores de El Palo en Málaga. Cinco años después se licenció en Filosofía por la Universidad Central de Madrid y en 1904 presentó su tesis doctoral bajo el título *Los errores del año mil: crítica de una leyenda* (Gray). Durante sus estudios Ortega se enamoró de la filosofía alemana, más exactamente, de las obras de Nietzsche, Kant y Schopenhauer. Fue entonces cuando se dio cuenta de la insuficiencia del pensamiento filosófico en España.

En consecuencia, en 1905 se fue a Alemania donde durante ocho meses estudiaba filología clásica y filosofía en la Universidad de Leipzig. En un artículo suyo, publicado en 1909 en *El Imparcial*, Ortega describe la Universidad de Leipzig como “una de las matrices donde se ha engendrado la actual realidad alemana” (Ortega y Gasset 1987 127). En otras palabras, sus intelectuales, profesores y científicos lograron poner sobre Alemania una realidad nueva y más estable que contraponía con el oscuro pasado alemán: “Recórrase la historia alemana, historia no menos temblorosa y doliente que la nuestra, tal vez más cruel” (*Id.* 126). Esta superación del pasado era lo que Ortega quería que pasara en España. Con la ayuda de las instituciones universitarias y la minoría educada podría propagarse un pensamiento nuevo, en sentido cultural y artístico, dirigido al futuro, que reemplazaría el culto al pasado tan arraigado entre la sociedad española.

En los años posteriores Ortega expandía sus conocimientos en las Universidades de Berlín y de Marburgo. Al regresar a Madrid en 1908 Ortega empieza publicar más frecuentemente ensayos en *El Imparcial*. Asimismo, “de los orígenes de la actuación periodística de Ortega nos queda la evidencia de que *El Imparcial* fue el gran medio de comunicación que permitió al intelectual llegar al gran público y darse a conocer desde muy joven” (Blanco Alfonso 22). Ortega siempre consideraba el periodismo como una herramienta de criar nueva juventud intelectual así que sus publicaciones ensayísticas podrían considerarse como un proyecto pedagógico. Manuel Menéndez Alzamora destaca este papel pedagógico de la prensa:

Las primeras manifestaciones del nuevo espíritu generacional hacen del problema de España un problema de pedagogía política: la prensa, la conferencia, la instancia apartidista con vocación política se convierten en los instrumentos de la acción pública. Los hombres del 14 hacen de la prensa la principal arma de intervención pública para embarcarse en la agitación publicística con una devoción de intensidades irrepetibles y desconocidas en nuestra historia intelectual contemporánea. El periódico y el semanario se entienden como armas de educación y sanación política (Menéndez Alzamora 10).

Por lo tanto, Ortega también formaba parte de la fundación de la revista *Faro* en 1908. En agosto de este mismo año allí publicó un ensayo titulado *Algunas notas* donde elabora en pocas palabras el papel importante del arte en la constitución de la cultura española que hasta entonces no se había reconocido:

No comprendo bien el horror hacia el arte por el arte que acomete a algunos pensadores españoles contemporáneos. La estética es una dimensión de la cultura, equivalente a la ética y a la ciencia. Quién sabe si nuestra raza hallará, en última instancia, su justificación por la estética como la hallaron los germanos e ingleses por la gracia (Ortega y Gasset 1987 113).

Las fundaciones de las revistas se convirtieron así en una estrategia de Ortega para obtener la renovación cultural del país. Igualmente, después de la fundación de *Faro*, Ortega ayudó a fundar en 1910 una pequeña revista llamada *Europa* que hemos mencionado en capítulo anterior. Como puede notarse, ya el título de la revista anuncia la defensa de la europeización que era tan deseada por parte de Ortega. Además, poco después de su publicación, Ortega escribió en *El Imparcial* su reseña donde quería mostrar el rol que desempeñaba esa nueva revista:

Europa no es una negación solamente: es un principio de agresión metódica al achabacamiento nacional. Como Descartes empleó la duda metódica para fundamentar la certidumbre, emplean los escritores de esta revista el símbolo de Europa como metódica agresión, como fermento renovador que suscite la única España posible (*Id.* 144).

La propagación de la modernización de la cultura nacional se convirtió en el objetivo principal, tanto de Ortega como de los otros miembros de la Generación del 14 (Menéndez Alzamora). Como ha sido mencionado anteriormente, Ortega reconoció la importancia de las instituciones universitarias para realizar este proyecto. En el año 1908 también fue nombrado profesor de Psicología, Lógica y Ética en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid y dos años después, con solo 27 años, ganó la Cátedra de Metafísica de la Universidad Central de Madrid (Gray). Su labor universitaria y sus publicaciones en diferentes periódicos de la época hicieron que el pensamiento orteguiano poco a poco llegara al público. Es interesante mencionar también su estancia en la Universidad de Buenos Aires en 1916 donde daba clases sobre la filosofía de Immanuel Kant. Esto fue la prueba del gran reconocimiento que Ortega obtuvo gracias a su labor intelectual.

Como ya es mencionado, en 1914 Ortega presentó su discurso *Vieja y Nueva política* en el Teatro de la Comedia. Fue entonces cuando se presentó al público por primera vez La Liga de la Educación Política, una asociación formada por parte de Ortega y otros intelectuales de la época, mayormente los miembros de la Generación del 14. En el siguiente párrafo Ortega explica la misión de la Liga:

La Liga de Educación Política se propone mover un poco de guerra a esas políticas tejidas exclusivamente de alaridos, y por eso, aun cuando cree que solo hay política donde intervienen las grandes masas sociales, que solo para ellas, con ellas y por ellas existe toda política, comienza dirigiéndose primero a aquellas minorías que gozan en la actual organización de la sociedad del privilegio de ser más cultas, más reflexivas, más responsables, y a éstas pide su colaboración para inmediatamente transmitir su entusiasmo, sus pensamientos, su solicitud, su coraje, sobre esas pobres grandes muchedumbres dolientes (Ortega y Gasset 1987 268).

Esta noción orteguiana de una minoría culta y educada que llevaría a cabo la reforma política, social y pedagógica del país, frente a una masa que se cree imperante, aparecerá después más elaborada en sus libros *España invertebrada* y *la Rebelión de las masas*. Gracias a esta conferencia, la Liga de Educación Política Española pudo presentar sus objetivos e ideas al público. No obstante, Gray destaca que “la Liga, como la libre afiliación de sus miembros sugería, no tenía un programa real. En vez de esto, los simpatizantes eran llamados al confirmar el agotamiento de los viejos programas y a trabajar en pro de un nuevo edificio de ideas y pasiones políticas” (Gray 113). No se trata, pues, de un nuevo partido dirigido estrictamente a la labor política sino de una nueva manera de vivir y actuar según las ideas reformistas. Por lo tanto, Ortega en su discurso exclama: “Vamos a inundar con nuestra curiosidad y nuestro entusiasmo los últimos rincones de España: vamos a ver España y sembrarla de amor y de indignación” (Ortega y Gasset 1987 286). En suma, hay que actuar y no solamente presentar las ideas en un par de párrafos en papel. “En lugar de decirlo, hagámoslo; organicémonos en línea de agresión contra la inmoralidad; que lleguen a saber los ofendidos y maltrechos que hay una colectividad dispuesta y pertrechada en todo instante para defenderlos” (*Id.* 287).

Teniendo en cuenta la misión de la Liga, Ortega funda en 1915 la revista *España* que se publicará hasta 1924 y que “aportó un tono más afirmativo y planteamientos más amplios de lo que habían tenido *Faro* y *Europa*” (Gray 110). La revista servía como la herramienta de Ortega para conseguir la mejora y la educación de la inteligencia colectiva. Asimismo, Ignacio Blanco Alfonso destaca que “los proyectos periodísticos de Ortega no pueden ser estudiados aisladamente, como meras empresas de comunicación, sin tener en cuenta este marco doctrinal de referencia que les da sentido, coherencia y unidad” (Blasco Alfonso 24).

Entre 1917 y 1931 Ortega colaboraba con el famoso diario liberal *El Sol*, lo que “le llevó a participar en la puesta en marcha y posterior desarrollo de la editorial Calpe (después Espasa Calpe), que pronto publicó obras literarias de primera fila, tanto españolas como europeas” (Gray 30). En el dicho diario Ortega publicó una serie de artículos sobre las tareas de la Universidad, entre las cuales destaca precisamente la difusión de la cultura. Igualmente, uno de sus más destacados libros, *la Rebelión de las masas*, inicialmente se publicaba en *El Sol* en forma de ensayos.

En 1923 Ortega fundó la *Revista de Occidente*, la revista orientada a divulgar la creación artística y literaria y en la que publicaban sus ensayos los escritores, filósofos y

artistas de la época. Asimismo, la revista, dirigida al público ilustrado, se convirtió en “una de las publicaciones intelectuales europeas más prestigiosas” (Gray 30). En sus páginas se publicaban las mayores novedades del mundo artístico de ahí que se convirtió en el portavoz del nuevo esteticismo.

La revista era un canal de divulgación de las nuevas estéticas, ponía de relieve las relaciones entre poesía y artes plásticas, arquitectura y música. Jóvenes artistas ilustraban sus portadas y páginas interiores. La revista defendía o criticaba las nuevas tendencias: cubismo, poesía pura, surrealismo... Su línea editorial, lejos de plebiscitar todas las vanguardias, era más bien crítica (Fourmont Giustiniani 8).

Las tareas que se había impuesto Ortega, la modernización cultural y la educación política de la sociedad, parecían más probables con la fundación de la *Revista de Occidente*. Al publicar las novedades científicas y artísticas no solamente españolas sino también europeas, Ortega intentó sacar España de su aislamiento cultural. En otras palabras, la revista le sirvió como una herramienta para la europeización de España que le parecía tan imprescindible.

Su objetivo era rescatar al público culto del caos intelectual y espiritual en el que había estado inmerso durante el periodo de posguerra. La *Revista* pretendió hablar a todo el Occidente, como su propio título sugería, pues la idea de unidad y hegemonía de la cultura occidental – más en concreto de la cultura europea – estaba todavía vigente para Ortega. Pensaba que Europa debía reafirmar su papel como crisol histórico de una gran civilización humanística y científica (Gray 160).

En cuanto a los sucesos históricos, el año de la fundación de la *Revista de Occidente* coincide con el comienzo de la dictadura del capitán general Primo de Rivera cuyo cómplice era el rey Alfonso XIII. La dictadura duró hasta 1930. Los autores y artistas estaban en contra de este nuevo régimen político y a menudo lo criticaban públicamente. Sin embargo, Primo de Rivera “intervino muy poco en la considerable libertad artística” (Brown 21). Por lo tanto, el círculo intelectual que formó Ortega, es decir, la Generación del 14, no encontró muchos obstáculos para continuar con sus publicaciones. Es interesante mencionar que la figura del dictador Primo de Rivera, un hombre vulgar que se encontraba en una posición muy poderosa, también sirvió como una fuente de inspiración de Ortega cuando desarrollaba su concepción del hombre masa (Gray), un fenómeno peligroso que aparece en la vida política y social del siglo XX, pero de esto hablaremos con más detalle en los capítulos posteriores.

Tras la caída de la dictadura y la partida del rey, en 1931 se estableció la Segunda República Española. En esta época Ortega, junto con Gregorio Marañón y Ramón Pérez de

Ayala, formaba parte de un movimiento político llamado la Agrupación al servicio de la República cuyo objetivo era siguiente:

Movilizar a todos los españoles de oficio intelectual para que formen un copioso contingente de propagandistas y defensores de la República española. Llamaremos a todo el profesorado y magisterio, a los escritores y artistas, a los médicos, a los ingenieros, arquitectos y técnicos de toda clase, a los abogados, notarios y demás hombres de ley. Muy especialmente necesitamos la colaboración de la juventud. Tratándose de decidir el futuro de España, es imprescindible la presencia activa y sincera de una generación en cuya sangre fermenta sustancia del porvenir (Ortega y Gasset 1931 12).

Gracias a la labor de la Agrupación, Ortega fue elegido diputado de las Cortes Constituyentes de la Segunda República Española. Sin embargo, pronto se dio cuenta de que las turbulentas relaciones entre los parlamentarios y sus desacuerdos con el presidente del gobierno Manuel Azaña y Díaz le alejaban de su objetivo principal: la formación intelectual de la juventud (Holmes). Por lo tanto, su trabajo en la Universidad Central de Madrid volvió a ser su prioridad, igual que la escritura.

Hasta 1936 Ortega publicaba mayormente en *El Sol* pero, al estallar la Guerra Civil, se vio obligado a abandonar España, igual que la mayoría de los intelectuales que se oponían al bando nacional, y permaneció en Francia hasta 1939. En los años siguientes viajó a Portugal, Argentina y, de vez en cuando, a Madrid. Regresó finalmente a la capital española en 1948 y “durante dos años ofreció una serie de conferencias y coloquios, abiertos al público en general, pero una atmósfera de crítica hostil en la prensa y en los círculos oficiales, llevaron a Ortega a poner fin a su experimento, su última ocupación formal en suelo español” (Gray 31). La dictadura de Franco hizo que la vida intelectual española se disminuyera. No obstante, Ortega continuaba dar clases y conferencias en Alemania hasta su muerte en 1955 en Madrid.

3. Las reflexiones sobre el arte

Todas las obras de Ortega pueden considerarse una totalidad. Sus publicaciones posteriores son nada más que las elaboraciones de las ideas iniciales que expone en sus obras más tempranas. Asimismo, la concepción del arte en sentido orteguiano no puede entenderse

claramente sin conocer previamente su filosofía. La base filosófica le sirve para construir sobre ella una serie de reflexiones sobre diferentes aspectos de la vida humana como, por ejemplo, la política y el arte. Sin embargo, el uso del vocabulario casi poético y la aparente simplicidad de las expresiones hicieron que a menudo se dejara al lado el fundamento filosófico de Ortega. Jaime de Salas, en el prólogo de *El imperativo de modernidad* de Gray, nota el mismo problema:

Por lo tanto, su misma capacidad literaria ha sido invocada negativamente dentro del campo de la filosofía académica para criticar su obra. Ortega ha pasado por ser un ensayista antes que un filósofo, sin que se haya reconocido la compatibilidad de ambas actividades en una misma figura e, incluso, la oportunidad de este talento no solo como él mismo apunta, cara a la sociedad española de su tiempo, sino hasta dentro del contexto más general de la filosofía europea (Salas 14).

Es evidente que Ortega también, en aquella época, se dio cuenta de equívocas interpretaciones de su obra. Asimismo, en la *Rebelión de las masas* destaca que no se trata de un libro político como todos lo consideraban, sino que es una obra puramente filosófica que trata los temas políticos (Ortega y Gasset 1994). En otras palabras, las ideas políticas que se analizan en la obra son el producto directo de la filosofía orteguiana y no al revés. Por consiguiente, al hablar sobre el arte en la obra de Ortega es necesario previamente exponer las ideas clave de su filosofía puesto que los dos se entremezclan y componen una teoría peculiar del arte.

Desde los primeros inicios del pensamiento filosófico el arte siempre ha sido uno de los temas centrales. En la obra de Platón, por ejemplo, el arte tiene un carácter imitativo y es opuesto a la verdad. Al imitar la realidad, el arte aleja la gente del verdadero conocimiento. Puesto que es muy seductivo y engañoso, el pueblo no le resiste fácilmente. Platón también pone el concepto del arte dentro del contexto político y social, al hablar sobre las mejores maneras de organizar la polis. En la polis ideal el arte no desempeña una función importante. Al contrario, parece indeseable (Lossau 137). Sin embargo, Platón sugiere que “algunas modalidades de productos artísticos –de hecho, la mayor parte de los existentes –solo pueden ser expuestos a un reducido número, a saber: a la élite del espíritu” (*Ibid.*). Esta élite es la única que puede defenderse de la mala influencia del arte mimético ya que es suficiente prudente para diferenciarla de la verdad. La idea similar de una minoría selecta pero en un contexto bastante diferente aparecerá incluso en la obra de Ortega, más exactamente, en la *Deshumanización del arte*, pero de eso hablaremos en los capítulos posteriores.

La cuestión de la función del arte aumentará con el desarrollo de la filosofía. Asimismo, nació la estética que, según la RAE, es “la disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte”. Samuel Ramos añade que “desde Hegel se considera a la filosofía como una reflexión sobre la cultura, así que la estética no es sino una rama de esa compleja disciplina cuya finalidad es la constitución de una ciencia o teoría general del arte” (Ramos 1). En otras palabras, Ramos reconoce que la filosofía deja de tener un matiz puramente ontológico y que la cultura se convierte en uno de sus componentes importantes. Parece lógico, entonces, que la cuestión del arte constituyera una rama filosófica.

Igual que toda su filosofía, la estética de Ortega es fuertemente ligada a las circunstancias históricas y culturales. Él consideraba necesario que la cultura española se abriera a las corrientes del arte y del saber que empezaban a cultivarse en Europa. Sin embargo, seguir las corrientes no significa, para Ortega, ciegamente seguir la moda que surge en otras partes de Europa. Gray nota en Ortega “la crucial distinción entre un mero sentimiento a la moda y al gusto del momento y una lealtad a las ideas más avanzadas de la cultura europea del siglo” (Gray 41).

Se exige una cierta labor intelectual para poder razonar, en esa ola de la Modernidad, sobre las ideas que no desaparecerán con el paso de tiempo sino que quedarán útiles para un futuro mejor. Por eso Ortega dice: “No soy nada moderno, pero muy siglo XX” (Ortega y Gasset 1993 24). Para él, “ser muy siglo XX” significa tener siempre, en cada instante de su propia existencia, la conciencia sobre las circunstancias que le rodean. Asimismo, el arte del siglo XX era una de ellas y por eso Ortega consideraba imprescindible pensar sobre él. Ahora bien, nos queda necesario explicar algunos conceptos importantes de la filosofía orteguiana para entender mejor su visión del arte.

3.1. La teoría de las circunstancias

En 1914 Ortega publicó su primer libro titulado *Meditaciones del Quijote*. El título parece homenajear a la vez las *Meditaciones metafísicas* de Descartes y la célebre obra

cervantina. Sin embargo, en el libro no se menciona la filosofía cartesiana y sobre el *Quijote* apenas se habla, solamente en el contexto de las reflexiones sobre las novelas en la “Meditación preliminar”. Lo que sí aparece en la obra es la base de la filosofía orteguiana. En el primer capítulo dirigido al lector Ortega explica el propósito de su escritura:

Bajo el título *Meditaciones* anuncia este primer volumen unos ensayos de varia lección que va a publicar un profesor de Filosofía *in partibus infidelium*. Versan unos –como esta serie de *Meditaciones del Quijote* –sobre temas de alto rumbo; otros sobre temas más modestos; algunos sobre temas humildes; todos directa o indirectamente, acaban por referirse a las circunstancias españolas. [...] Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual (Ortega y Gasset 1987 311).

En pocas palabras Ortega consiguió resumir el pensamiento fundamental que luego aparecerá en diferentes formas en toda su obra posterior. Podríamos, incluso, decir que con la publicación de *Meditaciones* empezó la época de una nueva filosofía española. Julián Marías, el filósofo y ensayista español que era el discípulo de Ortega, afirma también, en el prólogo de una edición del libro, que *Meditaciones* son “el punto de partida de la filosofía orteguiana” (Ortega y Gasset 2008 45). En el citado párrafo Ortega anuncia la variedad de los temas sobre los que va a hablar pero destaca que todos tienen un rasgo común: son peculiares de la vida española. Asimismo, Ortega discutirá, desde diferentes puntos de vista, sobre la literatura, el arte, la vida humana, la cultura, etc., pero siempre refiriéndose al ámbito español.

Ortega critica, en la primera frase de la cita, el desinterés por la filosofía en España refiriéndose a ella como *la tierra de infieles*. Allí no hay filosofía porque la gente todavía no ha reconocido las circunstancias como las condiciones fundamentales de la vida. “El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo” (Ortega y Gasset 1987 319). Al hombre español le falta esta conciencia. La vida humana no es, según Ortega, solamente la pura existencia. El hombre no existe solo como el sujeto sino que su vida se realiza en una simbiosis con sus circunstancias. Por consiguiente, el sujeto y el objeto construyen la vida de un individuo. El ser humano vive reaccionando a su entorno, a “las cosas mudas que están en nuestro próximo alrededor” (*Ibid.*). La relación entre el individuo y sus circunstancias es inseparable y, una vez entendido esto, uno empieza a construirse.

En las páginas posteriores de *Meditaciones* Ortega escribe su famosa frase: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. [...] Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: ‘salvar las apariencias’, los fenómenos. Es decir,

buscar el sentido de lo que nos rodea” (*Id.* 322). El contexto social y cultural es imprescindible para completar la existencia de un individuo y al revés: el mundo debe ser percibido por alguien. “Las cosas y los objetos consiguen un orden solo dentro de la perspectiva de un individuo orientado intencionalmente a ellas, que preste forma coherente a su medio, creando cultura a partir de un material bruto de meras impresiones y logrando encontrar sentido en circunstancias en principio ajenas a él” (Gray 118).

Vivir es, por lo tanto, estar en una circunstancia y reaccionar ante ella, de ahí que es necesario que el hombre se esfuerce en conocer, investigar y cuestionar el mundo a su alrededor. La condición humana consta de esa tarea. “El hombre, cada hombre tiene que decidir en cada instante lo que va a hacer, lo que va a ser en el siguiente. Esta decisión es intransferible: nadie puede sustituirme en la faena de decidirme, de decidir mi vida” (Ortega y Gasset 1964 23). La curiosidad humana entonces no es una elección sino una necesidad: nosotros estamos obligados a interpretar en cada instante nuestra vida. La interpretación de la vida no es nada más que la formación de las ideas sobre sí y los demás. Sin embargo, como cada individuo nace en determinada época donde imperan ciertas tradiciones, creencias y rasgos culturales inventados por los hombres, su realidad ya le resulta interpretada. Por esa razón Ortega opina que

uno de los factores constituyentes de nuestra fatalidad es el conjunto de convicciones ambientes con que nos encontramos. Sin darnos cuenta nos hallamos instalados en esa red de soluciones ya hechas a los problemas de nuestra vida. Cuando uno de éstos nos aprieta, recurrimos a ese tesoro, preguntamos a nuestros prójimos, a los libros de nuestros prójimos: ¿qué es el mundo?, ¿qué es el hombre?, ¿qué es la muerte?, ¿qué hay más allá? O bien: ¿qué es el espacio, qué es la luz, qué es el organismo animal? Pero ni es necesario que nos hagamos tales preguntas: desde que nacemos ejecutamos un esfuerzo constante de recepción, de absorción, en la convivencia familiar, en la escuela, lectura y trato social que trasvasa en nosotros esas convicciones colectivas antes, casi siempre, de que hayamos sentido los problemas de que ellas son o pretenden ser soluciones (Ortega y Gasset 1964 25).

Cuando nos encontramos ante un problema o una cuestión vital, lo más fácil es recurrir a estas soluciones ya hechas por la sociedad. Por consiguiente, nos acostumbramos a esto y dejamos de esforzarnos en encontrar nuestras propias maneras de entender la realidad. La idea del mundo que es dada a nosotros es el producto de la época en la que vivimos. Asimismo, ella cambia durante la historia, dependiendo de los pensamientos y los gustos de la sociedad. Por esa razón cada época tiene su propia idea predominante sobre el mundo o el universo. Ortega concluye que el individuo “con ella tiene que vivir sea aceptándola, sea polemizando en tal o cual punto contra ella” (*Id.* 26).

Afirmando que el hombre es el producto de la época en la que vive y que cada una de ellas lleva la herencia de la época anterior, Ortega quiere destacar la noción del hombre como el ser histórico. En una de las conferencias dadas en Buenos Aires en 1940 añade que “el hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es historia; porque historia es el modo de ser de un ente que es constitutivamente, radicalmente, movilidad y cambio. Y por eso no es la razón pura, eleática y naturalista quien podrá jamás entender al hombre” (Gray 288).

Si el hombre lleva dentro de sí el pasado y el presente, ¿dónde cabe el futuro? Ortega quiere que notemos una cosa muy importante: “Véase cómo este imperativo histórico es, pues, a la vez, tradicionalismo, actualismo y futurismo. Ni podría ser otra cosa porque el hombre es en todo momento esos tres: pasado, presente y futuro” (Ortega y Gasset 1964 179). No obstante, Ortega nota un lado negativo de esta relación entre la historia y el hombre en cuanto al bienestar del futuro. La demasiada preocupación por el pasado impide que tomemos en cuenta nuestras circunstancias para realizar un futuro mejor o, tal y como lo afirma Ortega, “he aquí una nueva dimensión de esa extraña realidad que es la vida. Ante nosotros están las diversas posibilidades de ser, pero a nuestra espalda está lo que hemos sido. Y lo que hemos sido actúa negativamente sobre lo que podemos ser” (Ortega y Gasset 1970 44). Este modo de vivir será una de las críticas orteguianas dirigidas a la sociedad española pero sobre este asunto escribiremos más tarde.

De igual importancia nos queda aclarar también algunas ideas de Ortega sobre las circunstancias que aparecen en los ensayos y artículos anteriores a *Meditaciones* que mencionamos al inicio de este capítulo. Se trata, pues, de su obra más temprana. En 1911 en *El imparcial* Ortega publicó una serie de ensayos titulada “Arte del este mundo y del otro”. En uno de ellos discute sobre el desarrollo de la capacidad del ser humano de dibujar y pintar y le parece erróneo pensar que la gente de épocas anteriores no sabía dibujar o que le faltaba una educación artística. Al contrario, concluye que

es vanidoso y limitado creer que aquellos estilos desemejantes del nuestro son resultado de un no *poder* dibujar, pintar o esculpir mejor. Más vale pensar lo contrario, pensar que las diversas épocas tienen distinto *querer*, distinta voluntad estética, y que pudieron lo que quisieron, pero quisieron otra cosa que nosotros. Así se convertiría la historia del arte, que hasta ahora ha sido historia del poder artístico, de la técnica, en la historia del querer artístico, del Ideal (Ortega y Gasset 1987 191).

Se trata, pues, de diferentes circunstancias que caracterizan diferentes épocas. Ortega no quiere decir que en el arte no sucediera un cierto progreso durante la historia. Es innegable

que, gracias a la educación en sentido artístico y al desarrollo de diferentes herramientas, el arte avanzaba y se creaban nuevas formas estilísticas. Sin embargo, al observar el arte en el contexto del gusto de la época, queda errado determinarlo según las habilidades. Ortega luego añade que el arte es “una explicación habida entre el hombre y el mundo, una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica” (*Ibid.* 191). Por lo tanto, el arte se observa como una forma del sentimiento o una reacción sentimental del hombre a las circunstancias determinadas. El carácter humano se expresa dentro del espíritu de la época.

Ortega usa su teoría de las circunstancias para hacer también una crítica del hombre español al que le falta esta conexión sentimental con el mundo. Por eso escribe lo siguiente: “El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores..., eso ama el hombre español” (*Id.* 199). Podríamos concluir que el realismo es el que impera en las almas españolas. En consecuencia, no sorprende el rechazo y el malentendido que expresaron los españoles hacia el arte de los comienzos del siglo XX que, al buscar algo menos descorazonador y desagradable, se aparta de la realidad (Brown). El sentimiento del disgusto y el rechazo hacia las nuevas formas, los nuevos pensamientos y puntos de vista aleja a uno del cualquier tipo de progreso. “Al mantenerse alejados de las corrientes del pensamiento europeo, especialmente el alemán, los españoles incluso habían perdido el contacto con su don de la sensibilidad” (Gray 120). Asimismo, el ‘yo‘ de los españoles se ve aislado de sus circunstancias.

Este problema es, en realidad, la consecuencia de un rasgo muy típico de la sociedad española: su culto al pasado. “¡Tierra de los antepasados! Por lo tanto, no nuestra, no libre propiedad de los españoles actuales. Los que antes pasaron siguen gobernándonos y forman una oligarquía de la muerte, que nos oprime” (Ortega y Gasset 1987 324). El amor hacia el tradicionalismo, muy arraigado en el suelo español, impide un futuro mejor. En *El tema de nuestro tiempo*, publicado en 1923, Ortega dice lo siguiente:

De aquí el comienzo de apatía, tan característico de nuestro tiempo; por ejemplo, en política y en arte. Nuestras instituciones, como nuestros espectáculos, son residuos anquilosados de otra edad. Ni hemos sabido romper resueltamente con esas desvirtuadas concreciones del pasado, ni tenemos la posibilidad de adecuarnos a ellas (Ortega y Gasset 1994 151).

Lo que hace falta a los españoles es la orientación hacia el futuro. Esto no significa olvidarse completamente del pasado. Al contrario, el tiempo pasado nos sirve, junto con el presente, para aprender de él y prever las acciones futuras con el fin de evitar los errores que a lo mejor cometimos. “Nadie sabe lo que le va a acontecer mañana, pero sí sabe cuál es su carácter, sus apetitos, sus energías y, por tanto, cuál será el estilo de sus reacciones ante aquellos accidentes” (*Id.* 153). Es esto que Ortega exige de sus compatriotas: vivir observando e investigando sus circunstancias con el propósito de avanzar y mirar hacia el futuro.

3.2. El perspectivismo

Teniendo en cuenta su teoría de las circunstancias, nos queda exponer la idea de perspectiva que atraviesa toda la obra de Ortega. El perspectivismo, la doctrina que sostiene que todas las épocas históricas contribuyen a la veracidad de la realidad, aparece en la obra orteguiana gracias a la influencia de la filosofía nietzscheana del siglo XIX (Holmes). En la obra del filósofo alemán el perspectivismo se manifiesta en varios niveles pero el más importante es

el perspectivismo definido por la pluralidad intrínseca a los propios individuos, es decir, un perspectivismo ligado a cada uno de los instintos, impulsos y fuerzas que integran esa realidad internamente antagónica que es el cuerpo individual. De esta forma, cada instinto, impulso y fuerza del individuo definiría su propia perspectiva, en pugna con las demás, sobre el mundo (Romero Cuevas 142).

Por lo tanto, cada individuo entiende la realidad desde su propio punto de vista o, mejor dicho, desde su perspectiva. La clave de esta doctrina es el hecho de que no existe una realidad invariable sino que a nosotros, durante toda nuestra vida, se nos presenta una multitud de perspectivas. En *En torno a Galileo*, un libro de lecciones que dio en 1933, Ortega afirma que “la realidad no es dato, algo dado, regalado —sino que es construcción que el hombre hace con el material dado” (Ortega y Gasset 1964 16). Por consiguiente, no existe una realidad más correcta o veraz ya que un grupo de individuos puede interpretar de diferentes maneras la misma realidad. Ortega explica lo mismo con el siguiente ejemplo:

Desde distintos puntos de vista, dos hombres miran el mismo paisaje. Sin embargo, no ven lo mismo. La distinta situación hace que el paisaje se organice ante ambos de distinta manera. Lo que para uno ocupa el primer término y acusa con vigor todos sus detalles, para otro se halla en el último y queda oscuro y borroso. [...] ¿Tendría sentido que cada cual declarase falso el paisaje ajeno? Evidentemente, no; tan real es el uno como el otro. Pero tampoco tendría sentido que puestos de acuerdo, en vista de no coincidir sus paisajes, los juzgasen los ilusorios. Esto supondría que hay un tercer paisaje auténtico, el cual no se halla sometido a las mismas condiciones que los otros dos. Ahora bien, este paisaje no existe ni puede existir (Ortega y Gasset 1994 199).

Cada perspectiva depende del tiempo y el espacio. Por eso Ortega exige de cada individuo despertar la conciencia sobre sus circunstancias. Sin embargo, hay que destacar también, cuando nos referimos al ejemplo de Ortega, que dos individuos pueden mirar el mismo paisaje desde mismo lugar y al mismo tiempo, pero sus perspectivas seguirán siendo diferentes. Como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, la relación simbiótica entre el sujeto y el objeto es imprescindible para la existencia humana, de ahí que si tenemos dos sujetos y un objeto, la perspectiva de cada uno es innegable diferente. Cada individuo establece propia relación con las circunstancias aunque puede que las comparte con los demás. “Una realidad que vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica es un concepto absurdo” (*Ibid.*). Pensar que existe una realidad única es equívoco puesto que la realidad contiene una dimensión vital: ella cambia, crece, se desarrolla, etc.

Ortega luego expresa su desacuerdo con el relativismo y el racionalismo, las doctrinas que se mantuvieron durante los siglos. El problema con el racionalismo es que omite completamente el objeto y sostiene que el centro del todo el conocimiento se encuentra dentro del sujeto mismo. Ortega critica la noción racionalista del sujeto que tiene que “ser un medio transparente, sin peculiaridad o color alguno, ayer igual a hoy y a mañana –por tanto, ultravital y extrahistórico” (*Id.* 198). El sujeto es sumergido en el mundo de las circunstancias y no asilado en el mundo trascendental. Por lo tanto, no existe una naturaleza humana que sea invariable y eterna sino que se moldea según el mundo en el que aparece. “El racionalismo se queda con la verdad y abandona la vida”, critica Ortega en “Tema de nuestro tiempo” (*Id.* 163). El hombre es un ser histórico, sujeto a cambios y a desarrollo y por eso la noción del mundo es imprescindible para la comprensión de la totalidad de la vida humana.

El relativismo, por otro lado, admite el rol importante del objeto y la existencia de diferentes puntos de vista, pero éstos no tienen una validez universal. Según Ortega, “la perspectiva es uno de los componentes de la realidad” (*Id.* 199). Asimismo, cada una de ellas tiene igual validez porque todas constituyen la realidad. De esta manera el perspectivismo

orteguiano añade a ambas doctrinas lo que considera que les hace falta y pone énfasis tanto en el sujeto, como en el objeto. “Esta unidad de dinamismo dramático entre ambos elementos —yo y mundo— es la vida” (Ortega y Gasset 1932 5).

Aunque el problema de estas dos teorías mencionadas parece fácil de solucionar y entender, Ortega reconoce su extensión en otras áreas de la acción humana: “También hay un relativismo y un racionalismo en ética y en derecho. También los hay en arte y en religión. Es decir, que el problema de la verdad se generaliza a todos aquellos órdenes que resumimos en el vocablo cultura” (Ortega y Gasset 1994 164).

Ortega usa otro ejemplo para aclarar su teoría del perspectivismo: él considera primitivos a los pintores del pasado porque no introducen en sus obras sus propias personalidades sino que solamente “pintan el mundo desde su punto de vista —bajo el imperio de ideas, valoraciones, sentimientos que le son privados; pero cree que le pinta según él es” (*Id.* 201). Lo que Ortega pretende decir es que incluso en el ámbito del arte se puede notar la influencia de las doctrinas que imponían una realidad como única y verdadera. Es decir, cada sistema, filosofía o doctrina “pretendía valer para todos los tiempos y para todos los hombres” (*Ibid.*). Además, la irrupción del científicismo al principio del siglo XX, que inicialmente fue un indicio de progreso y de bienestar, pronto se mostró un peligro ya que se oponía a la existencia auténtica, tendía a la masificación, el fenómeno sobre el que hablaremos en los siguientes capítulos, y, lo más importante, mantenía la postura que solamente la ciencia puede ofrecer una realidad válida (Delfino).

Antoni Defez en el ensayo “Ortega y Wittgenstein: no tan lejos” explica el rechazo que Ortega siente por el surgimiento de nuevas ciencias y las razones por las que las ideologías y religiones pueden impedir la vida auténtica de un individuo:

Cada ser humano, si quiere conocer la realidad, debe ser fiel a su perspectiva y no pretender contemplarla desde otra distinta, ni desde un punto de vista que finja ser la negación de cualquier perspectiva —es decir, el impersonal ojo de dios o el no menos impersonal científicismo. Y ello evitando también el error de considerar la perspectiva propia como si no fuese una perspectiva: la perspectiva es absoluta, pero parcial, y solo a través del carácter social e histórico de la humanidad podemos llegar a la verdad (Defez 86).

La vida humana tiene una multitud de posibilidades y cada día, cuando despertamos, nosotros escogimos entre esta multitud qué es lo que queremos hacer. Además, el hombre es siempre atraído por lo que le puede ofrecer el arte, la técnica, la religión y otros productos del espíritu humano. A través de esta atracción de nuestro yo hacia los componentes de la cultura

se forma la relación necesaria del sujeto y del objeto. “Vivir es ser fuera de sí —realizarse. El programa vital, que cada cual es irremediamente, oprime la circunstancia para alojarse en ella. Esta unidad de dinamismo dramático entre ambos elementos —yo y mundo— es la vida” (Ortega y Gasset 1932 400).

Ahora bien, los componentes de la cultura que acabamos de mencionar forman parte de este mundo de las circunstancias necesarias para nuestra existencia, de ahí que influyen en nosotros desde que nacimos. Por esa razón “el hombre tiene una esencial preexistencia” (Defez 87). Esto es inevitable e innegable ya que es imposible que uno crezca en un ambiente que carece de rasgos culturales. Sin embargo, cuando Ortega escribe sobre este dinamismo entre el sujeto y el mundo, también quiere decir que es necesario ir más allá de las creencias e ideas heredadas. Uno no debería complacerse con solamente lo que se le impone sino siempre investigar este mundo de posibilidades.

Con el nacimiento no se hace completa la vida humana. El hombre va formándose eligiendo libremente entre estas posibilidades y de esa manera hace de su vida un proyecto cuyo arquitecto es él mismo a pesar de las dificultades que le pueden aparecer en el camino. Ortega explica: “Alguien, al ponernos sobre el planeta, ha tenido el propósito de que sea nuestro corazón una máquina de preferir. Nos pasamos la vida eligiendo entre lo uno o lo otro” (Ortega y Gasset 1993 46). En esta elección se manifiesta la verdadera libertad del ser humano y no la aparente que se nos impone a través de las ciencias y creencias unilaterales. Gray compara el concepto de la vida orteguiana con un drama y lo relaciona con las tradiciones y los sistemas anteriores a Ortega:

El vitalismo, el esteticismo, el irracionalismo, el organicismo y el protoexistencialismo que nos llega a través de Kierkegaard, Dostoievski y Nietzsche, contribuyeron a establecer el principio de que la vida misma era una especie de drama sagrado, arriesgado y de excepcional valor. Los novelistas y los poetas, atendiendo al carácter único del mundo vivido, concebían la vida como un arte y una nueva forma de religión. La celebración devota de la inmediatez y envergadura de la vida era un levantamiento dirigido contra las concepciones positivistas e idealistas de la razón; pero el fin último era, e menudo, restaurar la validez de la razón, al conectarla con los campos, que empezaban a explorarse, de la emoción, la intuición y la experiencia inconsciente. Mente y vida, muchas veces opuestas en extremas formas de vitalismo, necesitaban volverse a unir o, quizá, ligarse por primera vez (Gray 154).

Influido por la tradición que describe Gray, Ortega elaboró su concepto de la vida humana y lo desarrolló dentro de su visión del perspectivismo. La vida humana, vista como un drama, es susceptible de constante cambio y se encuentra bajo la eterna influencia de las circunstancias cuya parte forman también las emociones y el resto de la experiencia humana

interna. De esta forma, junto con la dimensión histórica y social de la vida, también se añaden las dimensiones culturales y psicológicas (Amulić) que se nos manifiestan imprescindibles para entender y observar la vida en su totalidad.

3.3. “Adán en el paraíso”: el arte frente a la ciencia

En el verano de 1910, todavía al principio de su labor intelectual, Ortega publicó un ensayo titulado “Adán en el paraíso” en el que se mezclan sus reflexiones sobre el arte y la ciencia con las ideas fundamentales del perspectivismo. Este ensayo se considera también “su primer trabajo destacado de teoría estética” (Gray 106). Además, es conveniente exponerlo después del capítulo anterior porque, como ya hemos mencionado previamente, la obra de Ortega es un sistema donde cada pensamiento se basa en el otro y por eso, después de reflexionar sobre el perspectivismo en sentido más general, se nos presenta más fácil entender los comienzos de este mismo pensamiento.

Ortega empieza el ensayo explicando que el mundo es en realidad un sistema de relaciones donde cada elemento de este sistema existe gracias al otro. “Cada cosa es un pedazo de otra mayor, hace referencia a las demás cosas, es lo que es merced a las limitaciones y confines que éstas le imponen” (Ortega y Gasset 1987 474). Percibir las cosas en relación con las demás, y no como piezas solitarias y aisladas, significa que ellas tienen un valor que puede variar según el punto de vista. Para confirmar su teoría Ortega explica que, por ejemplo, el concepto de la tierra no significa lo mismo para un astrónomo y un labriego. El primero percibe la tierra como una abstracción matemática mientras que el otro la puede sentir bajo sus pies y tocarla con sus manos. “El punto de vista crea el panorama”, concluye Ortega (*Id.* 475).

¿Cuál es, entonces, el papel del arte en este contexto? Según Ortega, el arte es la necesidad porque nos puede servir como una representación de estas relaciones con las que se construye el mundo o, mejor dicho, “el arte es una forma de cultura que nos facilita imágenes de un modelo integral del mundo, presidido por la interdependencia, en el que todo importa a

todo” (Gray 107). Por consiguiente, el arte sirve al hombre como una herramienta para expresar a sí mismo ya que no encuentra otras maneras adecuadas para hacerlo. “Cada arte, pues, responde a un aspecto radical de lo más íntimo e irreductible que encierra en sí el hombre” (Ortega y Gasset 1987 479).

Conforme a Ortega, a diferencia del arte, la ciencia reduce las cosas en casos, es decir, no las observa en relación con las demás porque “su metodología siempre la dirige hacia el polo de lo abstracto; nunca puede abarcar todas las relaciones entre las cosas en su totalidad” (Johnson 45). Las leyes científicas nos ofrecen una pequeña parte de la realidad que es válida solamente en el ámbito de esta parte de la realidad de la que se ocupan. Ahora bien, si tenemos en cuenta que cada cosa está formada de un número infinito de relaciones, queda claro que el problema de la ciencia o, como lo llama Ortega, “la tragedia original de la ciencia” (Ortega y Gasset 1987 483) es el hecho de que ella busca cada una de esas relaciones. Por esa razón ella falla inevitablemente puesto que se trata de una suma infinita de relaciones cuya investigación exigiría una eternidad. Lo que le falta a la ciencia es este aspecto vital de las cosas, tomar en cuenta la individualidad y evitar las generalizaciones. “La piedra de Guadarrama es distinta de otra piedra químicamente idéntica que yaciera sobre los Alpes”, explica Ortega (*Id.* 482).

Es entonces cuando surge la necesidad del arte que explicamos en párrafos anteriores. El arte es capaz de explicar lo que la ciencia no consigue. Asimismo, para un pintor la piedra de Guadarrama nunca será la misma como la de los Alpes puesto que él siempre proporciona una experiencia personal. En 1920, casi diez años después de publicar “Adán en el paraíso” Ortega escribirá las siguientes palabras: “El arte en general tiene, comparado con la ciencia, un carácter de función interna. Es él una fabulosa inadaptación al medio y vive entero de irrealizar, de trastocar, de fantasmagorizar el mundo exterior. Por lo mismo, suele haber más vitalidad en el artista que en el científico, en el empleado o en el comerciante” (Ortega y Gasset 1993 297).

Podríamos concluir que, gracias a esta función interna del arte, su método es la individualización y concreción que se opone a la abstracción de la ciencia. Además, el arte tiene la capacidad de irrealizar el mundo y de esa forma mostrar la totalidad de relaciones que constituyen la vida. Esta habilidad de crear la totalidad ficticia es lo que le hace falta a la ciencia. Ella se manifiesta en la experiencia del individuo que observa una obra artística.

Esto es lo que el lector habrá experimentado ante un cuadro ilustre o una novela clásica; nos parece que la emoción recibida nos abre perspectivas infinitas e infinitamente claras y precisas sobre el problema de la vida. [...] Por consiguiente, lo que debe proponerse todo artista es la ficción de la totalidad; ya que no podemos tener todas y cada una de las cosas, logremos siquiera la forma de la totalidad (Ortega y Gasset 1987 484).

Asimismo, la realidad que se nos presenta en el cuadro no es la realidad de la cosa copiada sino la del cuadro. En esta acción se nota la habilidad del arte de crear un mundo virtual, de hecho, “las piedras del Guadarrama no adquieren su peculiaridad, su nombre y ser propio en la mineralogía, donde solo aparecen formando con otras piedras idénticas una clase, sino en los cuadros de Velázquez” (*Ibid.*). La sensibilidad con la que aparece el arte hace que la ciencia resulta insuficiente para mostrar esta forma de totalidad. En *En torno a Galileo* escrito veintitrés años después de “Adán” Ortega otra vez toca el tema de la ciencia y reafirma su postura sobre la insuficiencia de la ciencia en cuanto a la realización de la vida humana. Asimismo, concluye que “la ciencia es, en efecto, interpretación de los hechos. Por sí mismos no nos dan la realidad, al contrario, la ocultan, esto es, nos plantean el problema de la realidad” (Ortega y Gasset 1964 15).

Ortega defiende el nuevo modo de enfrentarse con el mundo y la vida y de esa manera critica los sistemas tradicionales, especialmente realismo e idealismo. Como Antonio Rodríguez Huéscar observa,

realismo e idealismo, pues, en sus diversas formas históricas, representan para Ortega los dos grandes intentos de solución —hasta nuestro tiempo— al problema que parece haber constituido la preocupación básica de la filosofía, el ‘motor’ primordial de la misma, y cuya traducción conceptual ha venido determinando formalmente, desde Grecia, el ámbito de su investigación fundamental: la que Aristóteles llamó —‘filosofía primera’— y que después recibirá el nombre de metafísica (Rodríguez Huéscar 29).

La realidad, según Ortega, no se encuentra ni fuera ni dentro de mí, sino que se halla en esta mutual unidad de mi circunstancia y yo, es decir, el sistema orteguiano pone énfasis en la dimensión dinámica y activa del ser humano al que pertenece la razón vital (Holmes). De igual modo, Ortega cree que en el ámbito artístico también hay razones para mostrar la insostenibilidad de estos dos sistemas que acabamos de mencionar, sobre todo del realismo.

En “Del realismo en pintura” publicado en 1912 Ortega define el realismo, en el contexto artístico, como “una estética cómoda donde no hay que inventar nada. Ahí están las cosas; aquí está el lienzo, paleta y pinceles. Se trata de hacer pasar las cosas que están ahí al lienzo que está aquí” (Ortega y Gasset 1987 566). Sin embargo, el arte nunca será la copia de las cosas sino una creación de formas. Por consiguiente, el artista debería copiar la totalidad

de las relaciones que contiene una cosa y no la cosa directamente tal y como es. Puesto que, como ya hemos mencionado, esta totalidad es un mundo ficticio, mejor dicho, pertenece al mundo de ideas, Ortega en “Adán” concluye que “no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo” (*Id.* 486). Igualmente, el idealismo se apodera de las cosas y la idea tiende a ser realizada. Nos quedamos entonces con una paradoja con la que Ortega quería mostrar lo ridículo que es introducir en el ámbito artístico el realismo o el idealismo.

3.4. La masificación de la sociedad y el rol de la minoría

Ahora bien, para cerrar el círculo de la obra orteguiana, queda necesario exponer su filosofía en el contexto sociopolítico. Eso también resulta importante porque su noción del arte deshumanizado, sobre el que escribiremos más adelante, es estrechamente relacionada con su análisis de la sociedad, tanto española como europea. Además, la teoría sociopolítica que nos ofrece Ortega cubre la gran parte de su obra completa. No obstante, hay que aclarar que no se trata de una teoría políticamente orientada o la que sigue una ideología. Al contrario, nos encontramos frente una visión filosófica de la política y la sociedad del siglo XX. Para analizar los fenómenos sociales que surgieron en esta época Ortega empieza con una investigación casi psicológica de los tipos de hombres de la época.

Gray hace un retrato de la sociedad española en la tercera década del siglo XX refiriéndose en mayor medida a la ciudad capital que, a pesar de ser el centro de la vanguardia literaria que proliferaba la vida cultural en la década anterior, en otros aspectos todavía estaba muy lejos del nivel en el que estaban otras ciudades grandes de Europa:

La clase media, lejos de ser un verdadero grupo burgués, tenía pocos lazos con la propiedad, la expansión industrial o la inversión del capital. La pequeña burguesía de comerciantes, la clase de los empleados y funcionarios, y aquellos con ocupaciones de menor categoría en el sector de servicios (limpiabotas, barberos, porteros, taxistas y serenos) dependían de la clase media y de la aristocracia para subsistir, teniendo escasas alternativas, por ejemplo, en las fábricas o en la construcción (Gray 190).

Además, Gray destaca otro fenómeno social muy importante que servirá como la fuente de inspiración para Ortega en hacer su análisis filosófico de la sociedad:

Existían numerosas personas que daban la impresión de no trabajar. Se sentaban durante horas y horas en los grandes y viejos cafés, mezclando los negocios con conversaciones frívolas e inútiles. Fue sin lugar a dudas en esta atmósfera –al igual que en la figura de Primo de Rivera –donde Ortega encontró los modelos de su retrato del hombre masa en *La rebelión de las masas* –el descarado, insolente, testarudo ‘generalizador’ que estúpidamente se cree con el derecho de lanzar su desinformada opinión sobre cualquier tema que se le ponga por delante (*Ibid.*).

Según Ortega, la mayor amenaza que impide un futuro mejor, tanto en España como en toda Europa, es el surgimiento del hombre masa que acaba de mencionar Gray en la cita previa. Ese sintagma aparece por la primera vez en el libro *La rebelión de las masas* cuyo contenido Ortega inicialmente publicaba en forma de artículos en 1929 en *El Sol* (Menéndez Alzamora). No obstante, un año después los juntó y publicó bajo el título mencionado. Los rastros del tema y del problema de la masa también pueden notarse en la obra más temprana de Ortega. Asimismo, en la conferencia dada en 1914 bajo el título *Vieja y Nueva política* el filósofo destaca la importancia de “fomentar la organización de una minoría encargada de la educación política de las masas” (Ortega y Gasset 1987 302). Ya en esa época Ortega era consciente del peligro que presenta una masa ineducada. Luego también añade que “las masas nacionales no se hallan políticamente movilizadas” (*Id.* 303) o, en otras palabras, no participan en la vida política del país. La inercia de la masa será el resultado de la falta de esa minoría cuya tarea consiste en orientarla y educarla.

Siendo así, ¿cómo es entonces ese hombre masa? Antes de todo, es imprescindible aclarar que él no pertenece a una clase social determinada sino que lo podemos encontrar entre la nobleza, la burguesía o entre la clase obrera. Se trata, pues, de un tipo de hombre y de una manera peculiar de existir. Ortega destaca que las masas existían durante toda la historia de humanidad y que no se trata de un fenómeno nuevo que surgió en el siglo XX. Sin embargo, la novedad que sucede es precisamente ese tipo de hombre que forma la masa y su inclinación hacia la rebelión. Asimismo, el hombre masa es un hombre medio que “no halla ante sí barreras sociales ningunas. Es decir, tampoco en las formas de la vida pública se encuentra al nacer con trabas y limitaciones” (Ortega y Gasset 2010 76). La ausencia de las limitaciones puede agradecerse a la ascensión del nivel vital y la comodidad de la vida que apareció con el progreso científico.

La potencia humana ha aumentado en proporción enorme, pero no sabe a qué aplicarse; de aquí un curioso estado de poder e inseguridad. La causa inmediata de esta subida del nivel histórico es el crecimiento de la población en Europa, que de 1800 a 1914 salta de 180 a 460 millones, alud de humanidad que invade el continente sin dar tiempo a saturarlo de la cultura tradicional. Pero tras esta causa inmediata hay otras más indirectas. Si ha sido posible tal exorbitante cosecha humana, fue porque la democracia liberal y la técnica, los dos resortes capitales del siglo XIX, le crearon antes la atmósfera favorable. La vida, que en las épocas anteriores era para el hombre medio siempre precaria, difícil, insegura, se le muestra en el siglo XX llana, fácil, ilimitada (Romero).

Aquí nos detendremos un momento para explicar el rol de la democracia liberal en la creación del hombre masa. Junto con la técnica, o mejor dicho, con la mejora de la ciencia, la democracia liberal hizo que la igualdad se expandiera fuera del ámbito político y se instaló en otros aspectos de la vida humana. En el ensayo cuyo título “Democracia morbosa” llama mucha atención Ortega nota que, aunque este sistema político contribuyó a la emancipación de la sociedad en las épocas anteriores, “lo que hoy se llama democracia es una degeneración de los corazones” (Ortega y Gasset 1993 138). No es que Ortega esté en contra de la democracia liberal, sino que le molesta la democratización de otras áreas de la vida humana que no forman parte de la vida política o, en sus palabras,

la democracia, como democracia, es decir, estricta y exclusivamente como norma del derecho político, parece una cosa óptima. Pero la democracia exasperada y fuera de sí, la democracia en religión o el arte, la democracia en pensamiento y el gesto, la democracia en el corazón y en la costumbre es el más peligroso morbo que puede padecer una sociedad (*Id.* 135).

Este estado morbosos de la sociedad lleva hacia el triunfo del plebeyismo o, como lo describe Ortega, “la perversión moral” (*Id.* 137) que en el ámbito cultural es imperdonable. El culto a la ordinariedad resulta entonces con el desprecio y el rechazo hacia todo lo que esté fuera de lo ordinario. Lo inferior y lo plebeyo se convierten en los portadores de los valores que deberían seguirse. Asimismo, la opinión de la mayoría se interpone en la vida pública y no se permite cuestionar su validez. En consecuencia, el ambiente social se convierte hostil hacia cualquiera reflexión individual que se opone a la de masa. Es precisamente este ambiente de la democracia perversa que favorece al hombre masa. Francisco Romero resume perfectamente sus características más destacadas:

Este hombre, liberado de la carga, de la limitación que era antes la existencia, toma por cosas naturales, por productos espontáneos los resultados del penoso esfuerzo que es la civilización, y adquiere la psicología del heredero, del niño mimado, su arbitrariedad, su irresponsabilidad. Utiliza la civilización sin sentirse solidario con ella, y se adelanta para reemplazar en su función directora a los selectos. Ortega nos recuerda aquí que no debemos entender por funciones directoras exclusiva o preferentemente las políticas, que son consecuencia de otras menos visibles, más íntimas y escondidas (Romero).

El hombre masa disfruta de los avances tecnológicos y científicos sin preguntarse de dónde viene todo ese progreso y a quién puede agradecer por la nueva comodidad de la vida. Todo le resuelta dado por la naturaleza y nunca piensa en los esfuerzos de la minoría cuya labor es la causa del bienestar. Por esta razón Ortega le compara con el niño mimado puesto que comparte con él las características psicológicas: “la libre expansión de sus deseos vitales —por lo tanto, de su persona— y la radical ingratitud hacia cuanto ha hecho posible la facilidad de su existencia” (Ortega y Gasset 2010 80).

Como ya hemos mencionado anteriormente, el surgimiento del hombre masa es el mayor peligro para una sociedad porque él siempre tiende a rebelarse. Se considera perfecto y de su vanidad nace el deseo de buscar la confirmación de los demás. Sin embargo, nunca consigue sentirse completo. Su alma es hermética y él “se encuentra con un repertorio de ideas dentro de sí. Decide contentarse con ellas y considerarse intelectualmente completo” (*Id.* 95). Asimismo, siente rechazo y odio hacia todo que puede interrumpir su vida cómoda, es decir, hacia cada uno que tiene el poder de desenmascarar sus incapacidades y mostrar lo insuficiente que es, en otras palabras, hacia la minoría. Así irritado, el hombre masa irrumpe en las áreas antes reservadas para los individuos excelentes y capaces. En este robo del poder el hombre masa busca su confirmación y lo siempre hace de manera violenta porque no sabe reaccionar diferente.

En consecuencia, la vida pública empieza a llenarse de falsos intelectuales, científicos y políticos que disfrutan de la comodidad y del poder que tienen. En la época del imperio de la masa, si uno quiere ascender en la escala social, necesita la aprobación de ella, es decir, pensar y actuar como la masa. En *España invertebrada* Ortega afirma que “en un país donde la masa es incapaz de humildad, entusiasmo y adoración a lo superior se dan todas las probabilidades para que los únicos escritores influyentes sean los más vulgares; es decir, los más fácilmente asimilables; es decir, los más rematadamente imbéciles” (Ortega y Gasset 1967 72). De igual manera, otros individuos que ejercen unas profesiones poderosas no pueden ser nada más que los elementos constituyentes de la masa. Asimismo, no existe una vida auténtica o, mejor dicho, no se permite. La masa no quiere las diferencias porque tiene miedo de los mejores.

Este fenómeno mortal de insubordinación espiritual de las masas contra toda minoría eminente se manifiesta con tanta mayor exquisitez cuanto más nos alejamos de la zona política. Así el público de los espectáculos y conciertos se cree superior a todo dramaturgo, compositor o crítico, y se complace en cocear a unos y otros. Por muy escasa discreción y sabiduría que

goce un crítico, siempre ocurrirá que posee más de ambas calidades que la mayoría del público (*Id.* 74).

Ortega ve la solución de este problema de la masificación en la labor de la minoría que, a través de la educación, impediría la ascensión del hombre masa. En adición, Ortega opina que es necesario aclarar que “la división de la sociedad en masas y minorías excelentes no es, por lo tanto, una división en clases sociales, sino en clases de hombres, y no puede coincidir con la jerarquización en clases superiores e inferiores” (Ortega y Gasset 2010 23). Con eso dicho, el representante de la minoría es ese hombre que siempre se exige más que los demás, que no se cree superior y que vive una vida noble. Para Ortega,

nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia. De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar o inerte, que, estáticamente, se recluye en sí misma, condenada a perpetua inmanencia, como una fuerza exterior no la obligue a salir de sí (*Id.* 89).

Queda claro que, cuando menciona la vida inerte, se refiere al hombre masa que es estático, hermético y sin la conciencia sobre la multitud de las perspectivas que existen en el mundo. Asimismo, la minoría o la élite siempre tiende a andar fuera de sus límites porque “vivir es ir disparado hacia algo, es caminar hacia una meta. La meta no es mi caminar, no es mi vida; es algo a que pongo ésta y que por lo mismo está fuera de ella, más allá” (*Id.* 205). La vida que pretende igualar todos los aspectos de la existencia humana y la que no pone delante de sí unos objetivos para alcanzar nunca podrá avanzar. Constanza Nieto Yusta nota que

las preocupaciones de Ortega se dirigen más a los peligros que conlleva la homogeneización humana que a reinstaurar un sistema político-social de privilegios; su deseo es mantener la individualidad que las nuevas ciudades del desarrollo van diluyendo poco a poco y que, consecuentemente, conduce a una humanidad sin voluntad como protagonista de la historia. (Nieto Yusta 299).

En otras palabras, al mencionar la élite, Ortega no pretende introducir una nueva división de la sociedad entre los inferiores y superiores ni establecer un régimen donde la élite ordenaría a las demás. No se trata, como ya es mencionado en los párrafos anteriores, sobre las clases sociales porque “sin duda, el hombre-masa, tal como lo define, se encuentra en todos los escalones de la jerarquía social, en las clases altas como en las bajas y medias, en las llamadas profesiones liberales, entre los hombres de ciencia” (Romero).

Por lo tanto, lo que Ortega quiere es educar a la masa a través de esta minoría excelente y con esa educación política y cultural evitar la democratización del gusto que

empezó a formarse. Su formulación de la élite consta de una red de los intelectuales a los que él mismo consideraba que pertenecía. La presencia de este grupo de individuos en cada sociedad es imprescindible porque “donde no hay una minoría que actúe sobre una masa colectiva, y una masa que sabe aceptar el influjo de una minoría, no hay sociedad, o se está muy cerca de que no la haya” (Ortega y Gasset 1967 69).

Gray explica las herramientas de Ortega para alcanzar el objetivo de la educación de las masas: “Ortega se multiplicó en sus numerosos esfuerzos por crear un público español educado. Repartiendo sus prodigiosas energías entre el periodismo, la enseñanza, la editorial y su obra política y filosófica, se le consideró más un pensador independiente que un importante filósofo sistemático, figura que tan fervientemente buscó encarnar en los últimos años” (Gray 48). Ortega, pues, “pretendía mejorar el nivel de las actividades científicas, artísticas y educativas” (*Id.* 228).

La vulgaridad intelectual que impera en España y Europa en el siglo XX es diferente, según Ortega, que la de antes. En el pasado, el vulgo, influido por la política gobernante, tenía ciertas creencias y convicciones con las que estaba en acuerdo o no. El problema era que nunca intentaba expresar su propia visión, “nunca se le ocurrió oponer a las ideas del político otras suyas; ni siquiera juzgar las ideas del político desde el tribunal de otras ideas que creía poseer. Lo mismo en arte y en los demás órdenes de la vida pública. Una innata conciencia de su limitación, de no estar calificado para teorizar, se lo vedaba completamente” (Ortega y Gasset 2010 98). Ahora bien, el vulgo de la época de Ortega, mejor dicho, la masa, tiene las ideas propias y no tiene miedo de expresarlas. No obstante, estas ideas carecen de cultura.

Quien quiera tener ideas necesita antes disponerse a querer la verdad y aceptar las reglas de juego que ella imponga. No vale hablar de ideas u opiniones donde no se admite una instancia que las regula, una serie de normas a que en la discusión cabe apelar. Estas normas son los principios de la cultura. No me importa cuáles. Lo que digo es que no hay cultura donde no hay normas a que nuestros prójimos puedan recurrir. No hay cultura donde no hay principios de legalidad civil a que apelar. No hay cultura donde no hay acatamiento de ciertas últimas posiciones intelectuales a que referirse en la disputa. No hay cultura cuando no preside a las relaciones económicas un régimen de tráfico bajo el cual ampararse. No hay cultura donde las polémicas estéticas no reconocen la necesidad de justificar la obra de arte (*Id.* 99).

Al hombre masa no le interesa la verdad. Ciegamente valora sus creencias sin cuestionarlas, sin tomar en cuenta las de los demás, sin investigar los puntos de vista diferentes e intentar expandir el suyo. Si lo ponemos en el contexto de la base filosófica de Ortega, podemos concluir que el hombre masa no vive en una relación simbiótica con sus

circunstancias. Al contrario, se ignora por completo el objeto y, por consiguiente, “el sujeto moderno, a fuerza de ser cada vez más, de intentar ser todo, ser Dios, se ahoga rodeado de sí mismo, vive sin ilusiones, sin deseos, sin entusiasmo; casi no vive” (Gutiérrez Pozo 186).

En consecuencia, el mundo donde impera el hombre masa es condenado a fracasar. El mundo donde no se permiten diferentes perspectivas y donde no hay una educación cultural y política de la sociedad, nunca podrá generar unos individuos excelentes que contribuirían al progreso y al desarrollo de toda la sociedad. La masa quiere la igualdad por una y sola razón: para no sentirse inferior. “Vivimos rodeados de gentes que no se estiman a sí mismos, y casi siempre con razón. Quisieran los tales que a toda prisa fuese decretada la igualdad entre los hombres; la igualdad ante la ley no les basta; ambicionan la declaración de que todos los hombres somos iguales en talento, sensibilidad, delicadeza y altura cordial” (Ortega y Gasset 1993 139).

La tendencia de igualar hasta los mínimos aspectos de la vida humana resulta con creación de una vida interior apócrifa de la gente. La opinión pública se impone como la única y por eso la vida interior del hombre consta solamente de la información recibida y no también de una reflexión crítica e individual. En el ensayo “Apatía artística” publicado en 1921 Ortega da un ejemplo con el que explica lo falso que es el mundo de la masa: “El aplauso y el silbido a la obra de arte suele tener el mismo origen; la gente ha oído que tal pintor es un gran pintor y dócilmente siente anegarse su ánimo de un apócrifo placer que la tranquiliza respecto a su capacidad de sentir el arte” (*Id.* 334). Solamente algunos individuos tienen la habilidad de, en su propio mundo interior, reconocer qué es lo recibido y qué lo auténtico. Además, Ortega nota que especialmente en el ámbito del arte y de la política resulta muy difícil hacer esta diferencia y que por eso sucede esta democratización del gusto, es decir, lo que mayoría prefiere, prefiero yo también.

La razón por esta apatía hacia el arte está en el cambio de la actitud del hombre. Si antes observábamos una obra de arte con un cierto respeto y casi miedo de que no somos dignos de ella, ahora pensamos que “es la obra de arte quien debe hacerse digna de nosotros; esto es, invadir triunfalmente nuestra sensibilidad, merced sus propias fuerzas y sin previo soborno de nuestro juicio” (*Id.* 336). Esta crisis del placer estético es debido a la masificación de la vida, incluso del arte. Las perspectivas se reducen y al final solamente una se convierte en la imperante, de ahí que impide la introducción de nuevas experiencias.

3.5. El arte deshumanizado

Algunas ideas que se expresan en la *Rebelión de las masas*, especialmente los conceptos de la masa y la minoría, ya se pudieron notar en *La deshumanización del arte*, la obra publicada en 1925. Se trata aquí de una serie de reflexiones y discusiones sobre el arte nuevo, o mejor dicho, sobre la nueva época cultural que se inició en el siglo XX (Brown). Como Andrés Larrambebere observa, “creación estética y creación moral, esto es, producción de novedades artísticas y humanas, son para Ortega cuestión de estilo, transformación de la realidad. [...] Arte es arrancar de la realidad —lo dado, lo cotidiano, lo ya visto— un nuevo objeto. Arte es, esencialmente, creación de novedades” (Larrambebere 173). Por consiguiente, no sorprende el hecho de que Ortega se empeñó en analizar e introducir las novedades artísticas en su obra con el fin de acercarlas a los demás. Por esa razón, Gray caracteriza a Ortega como “presentador carismático de la cultura” (Gray 47).

Lo que atrajo a Ortega para polemizar sobre el arte nuevo era su impopularidad. Esta impopularidad se manifiesta en el hecho de que seguirá siendo impopular para siempre porque tiene a la masa en su contra. Por esa razón Ortega también define el arte nuevo como “antipopular” (Ortega y Gasset 1994 354). Igualmente, esa característica es responsable para la división de los hombres en dos grupos que mencionamos al inicio del capítulo. Ortega afirma que el arte produce un fenómeno sociológico porque

divide el público en dos porciones, una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil [...] Actúa, pues la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres (*Ibid.*)

Cuando mencionamos el arte nuevo o, como lo llama Ortega, el arte joven, nos referimos a la vanguardia artística que apareció en España en la tercera década del siglo XX como una respuesta a una atmósfera incierta e insegura que imperaba en ese momento. (Brown) Su rasgo más destacado, debido a las circunstancias históricas, es su alejamiento de la realidad. En consecuencia, “rechaza lo humano-sentimental propio del siglo XIX e intenta ser creación pura: se ha hecho metafórico para evitar la nominación directa y vulgar; se ha hecho intranscendente y aun pueril pues pertenece a una época de juventud y varonía” (*Id.* 32).

Estas características del arte nuevo son las razones por las que se divide la sociedad.

Al ser antisentimental y carecer de una representación más cercana a la realidad como el arte de las épocas anteriores, el arte nuevo queda incomprendible para la mayoría de la gente.

No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, no la entiende [...] El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada” (Ortega y Gasset 1994 355).

La deshumanización del arte consta, por lo tanto, en el hecho de que la pintura ya no representa las imágenes realistas, no hay retratos ni paisajes. En otras palabras, no hay la realidad con la que la mayoría es familiar. Lo que queda son los símbolos y las líneas del pincel cargadas de significado. Podríamos decir que el artista, en vez de ir hacia la realidad, va contra ella con el fin de romper con todo familiar y realista.

Ortega analiza la impresión estética como una captación de la sensibilidad colectiva y como un rechazo de lo tradicional; por ello habla de la deshumanización, puesto que, lo humano, se sustenta en la tradición, en la religión, en la costumbre, en el uso, en la moral, en la ética. La deshumanización del arte es un proceso que evita las formas vivas, es un juego, es un desarrollo lúdico, un simbolismo, una búsqueda de los aspectos mágicos, un desentrañamiento de las paradojas y un encuentro inesperado, espontáneo, natural y sincero con las metáforas (Hernández Blázquez 314).

Debido a la soberbia y el carácter hermético de la masa, al no poder entender la obra del arte nuevo, la masa siente el rencor hacia él. Aquí otra vez nos referimos al análisis psicológico de la masa que nos ofrece Ortega y sobre el que escribimos en el capítulo anterior. Este resentimiento tan arraigado en el comportamiento de la masa es la consecuencia de la irritación de la masa cuando se siente inferior. Es aquí la prueba de gran influencia de la obra nietzscheana en Ortega. El filósofo alemán crea el concepto del resentimiento como la característica de los débiles, de ahí que

el resentimiento sería la reacción frente a una vida cuya eternidad y fuerza desbordante la hace ajena a los requerimientos de protección y consuelo, propios del débil; sería reacción frente a la finitud propia de la individualidad [...] Incapaz de trascender los límites de esa finitud para reconocerse como parte del todo, el débil recurre a la negación de aquello que no coincide con su deseo -el mundo sensible, la vida y el tiempo... (Escribar).

Asimismo, la masa niega el valor de las cosas que no le parecen inteligibles. Frente a la obra del arte que no entiende la masa queda humillada. “Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus ‘derechos de hombre’ por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva” (Ortega y Gasset 1994 355). La masa no quiere admitir su inferioridad y no se conforma con el hecho de que el arte nuevo no es para todo el mundo. Le molesta también el papel sociológico del arte que de repente obtuvo

porque divide la sociedad en dos polos distintos. La masa se cree la sociedad en su totalidad y por esto nunca aceptará al arte nuevo.

Esta división de la sociedad, o mejor dicho, la división de los tipos de hombres que produce el arte nuevo, anuncia una nueva organización de la sociedad que, según Ortega, es más que deseable. “La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar” (*Id.* 356). Esta unidad e igualdad de la sociedad que aparente dominaba en la dimensión social de la vida humana ahora se está rompiendo y muestra que, en realidad, nunca existía. “Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso” (*Ibid.*).

Ahora bien, si la mayoría es incapaz de disfrutar en el arte nuevo, ¿puede gozar con otro tipo de arte? En otras palabras, ¿cómo es su goce estético? Según Ortega, el placer estético de la mayoría es estrechamente ligado con su vida cotidiana. Por consiguiente, a masa le gusta el arte que tiene que ver con las figuras y pasiones humanas y “llamará arte al conjunto de medios por los cuales le es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes” (*Id.* 357). Por esa razón la masa adoraba el arte del siglo XIX que casi carecía de los elementos estéticos y “hacía consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas” (*Id.* 358). Esta arte, en realidad, estaba hecha para la masa y puede agradecer su popularidad a su carácter realista.

Ya en el artículo “Arte de este mundo y del otro” publicado en 1911 podemos notar también las razones por las que el arte nuevo resulta impopular entre la sociedad española. Allí Ortega caracteriza a los españoles como los seres sin imaginación criticando su demasiada inclinación hacia el realismo. Por eso Ortega, irónicamente, escribe lo siguiente: “Yo soy un hombre español que ama las cosas en su pureza natural, que gusta de recibirlas tal y como son, con claridad, recortadas por el mediodía, sin que se confundan unas con otras, sin que yo ponga nada sobre ellas; soy un hombre que quiere ante todo ver y tocar las cosas y que no se place imaginándolas: soy un hombre sin imaginación” (Ortega y Gasset 1987 186). He aquí una fuerte crítica dirigida a los españoles que permanecen cerrados hacia las cosas fuera de la realidad. Lo que les falta es innegable una conciencia sobre las perspectivas.

Incluso en la *Deshumanización del arte* Ortega expresa sus reflexiones sobre el perspectivismo o, como él los titula, “unas gotas de fenomenología” (Ortega y Gasset 1994 360). Nos cuenta una escena donde en una habitación aparece el hombre moribundo junto con su esposa, un médico, un periodista y un pintor. Todos ellos son testigos del mismo suceso, sin embargo, cada uno de ellos presencia el suceso de manera diferente. “Una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos” (*Id.* 361). Por lo tanto, para la esposa del moribundo la situación en la que se encuentra será más dolorosa que para, por ejemplo, el doctor. Él observa la escena desde el punto de vista diferente puesto que se trata de su caso profesional. Sin embargo, “él también vive el triste acontecimiento aunque con emociones que no parten de su centro cordial, sino de su periferia profesional” (*Id.* 360). En cuanto al periodista, aunque para él también se trata de un caso profesional, él pierde el contacto sentimental con el caso puesto que su trabajo no le obliga intervenir en el suceso. Su rol es contemplativo pero, a diferencia del pintor que igualmente tiene la misma tarea, el periodista siente la preocupación de tener luego relatar el suceso a sus lectores. El pintor no se preocupa por esto sino que resulta completamente indiferente al contemplar la escena.

Después de esta pequeña revisión de la idea orteguiana del perspectivismo, nos queda añadir algunas características más del arte nuevo. Asimismo, es importante mencionar que el arte nuevo exige una sensibilidad especial que solamente posee la minoría capaz de percibir su valor estético. En oposición al arte realista, “la deshumanización del arte es un proceso que evita las formas vivas, es un juego, es un desarrollo lúdico, un simbolismo, una búsqueda de los aspectos mágicos, un desentrañamiento de las paradojas y un encuentro inesperado, espontáneo, natural y sincero con las metáforas“ (Hernáiz Blázquez 314).

La estética moderna, por lo tanto, tiende siempre a superar lo humano. Ortega destaca que su verdadero valor se muestra en su habilidad de “construir algo que no sea copia de lo ‘natural’, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime” (Ortega y Gasset 1994 366). En esto consta el genio del arte nuevo. Él ya no es una reflexión de la vida expresada a través de la representación de lo humano. Seguir las formas de las cosas significaría no tener el estilo porque “estilización implica deshumanización” (*Id.* 368) y no fidelidad hacia lo real. De ahí que, el arte nuevo posee un estilo porque cada su obra es un triunfo sobre lo humano.

3.6. Ortega sobre la novela

En muchos de sus ensayos Ortega trata el tema de géneros literarios, principalmente la novela. El género novelesco le interesa porque lo considera una rama del arte que, igual que la pintura y otras variedades artísticas, permite ver otras concepciones del mundo. Luis Beltrán Almería señala dos momentos en la obra de Ortega donde se tiende a dar una crítica o simplemente una observación de la novela de aquella época.

El primero llevó inicialmente el título de “La agonía de la novela” y fue escrito en 1912. Apareció más tarde como “Meditación primera” de las *Meditaciones del Quijote*. El segundo aparece en 1925 como *Ideas sobre la novela* (que en ese año formó un libro con *La deshumanización del arte*). Entre ambos escritos hay una distancia mayor de la que cabe esperar en poco más de una década (Beltrán Almería 158).

En la introducción de la “Meditación primera”, que lleva el subtítulo “Breve tratado de la novela”, Ortega destaca que el hombre siempre ha sido el tema esencial del arte y que a cada época pertenece una interpretación peculiar de lo humano. “Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano” (Ortega y Gasset 1987 366). Habiendo dicho esto, cada época tiene un gusto diferente cuando se trata del arte, o mejor dicho, de los géneros literarios que prefiere. En este contexto, Ortega se pregunta qué es lo que se entiende bajo la palabra “novela” y si su concepto cambia según diferentes épocas. Como el ejemplo le sirven *Novelas ejemplares* de Cervantes donde Ortega reconoce una gran diferencia entre las narraciones cervantinas juntadas bajo este mismo título.

Puesto que Ortega cree que “sólo comprendiendo el mito y géneros tradicionales como la epopeya, podremos entender el sentido de la novela, por oposición” (Beltrán Almería 158), él hace un repaso de las características de la épica para contrastarlas con las de la novela. Asimismo, “lo que el lector de la pasada centuria buscaba tras el título ‘novela’ no tiene nada que ver con lo que la edad antigua buscaba en la épica” (Ortega y Gasset 1987 369) de ahí que es erróneo pensar que la novela procede de ella. La característica más destacada de la épica es su idealización del pasado y la invención de seres únicos que no tienen nada que ver con los personajes de nuestro tiempo. Por esas razones Ortega concluye que

si el tema de la épica es el pasado, como tal pasado, el tema de la novela es la actualidad como tal actualidad. Si las figuras épicas son inventadas, si son naturalezas únicas e incomparables

que por sí tienen valor poético, los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos; tómanse, no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector (*Id.* 375).

Como ya hemos mencionado, cada género literario responde a los problemas sobre la concepción del hombre y del mundo que surgen en cada época. Asimismo, la épica ofrece una visión de la realidad que pertenece a la edad en la que nace.

Las nociones del pasado, de la historia, de lo trágico, que habitan las páginas de estas obras, responden a un momento muy específico de la cultura humana y, por tanto, habrán de entrar en decadencia en el momento en que la misma experimente una evolución que impida la conexión espiritual entre el lector y el relato épico (Navarro García 125).

Por consiguiente, lo mismo pasa con otros géneros literarios. Como la novela es también una manera de expresar estéticamente el mundo, queda lógico que el interés por sus temas disminuye y cambia según las épocas en las que aparece. Su vivencia depende de la sensibilidad de los lectores. Aquí otra vez podemos referirnos a la teoría de las circunstancias de Ortega de manera que la novela igualmente desarrolla según su entorno.

En *Ideas sobre la novela*, publicadas más de una década después como el resultado de una polémica que mantuvo con Pío Baroja (Gray), Ortega elabora esta misma idea pero en un contexto diferente. Allí se refiere a la novela moderna y a la decadencia del género novelesco en el siglo XX. Como ya hemos visto en la cita de Navarro García, los géneros literarios tienen esa maldición de caer en decadencia. Sin embargo, se trata de un fenómeno normal y esperado. Como Ortega observa, “poco ha reflexionado sobre las condiciones de la obra artística quien no admite la posibilidad de que un género se agote” (Ortega y Gasset 1994 388). Según él, para el éxito de una novela moderna no basta solamente el talento del autor. Esto es una capacidad subjetiva que, para sobrevivir, necesita un objeto al que referirse. “El talento es solo una disposición subjetiva que se ejerce sobre una materia. Esta es independiente de las dotes individuales y cuando falta, de nada sirven genio y destreza” (*Ibid.*). Esta materia es el objeto necesario para producir una novela y no es nada más que la sensibilidad del público.

Ahora bien, las novelas de las épocas anteriores siempre sorprendían y atraían al público con sus temas novedosos. En consecuencia, la novela moderna se encuentra con un problema muy serio que es la imposibilidad de hallar temas nuevos. Se trata, pues, de un agotamiento del género novelesco. Además, Ortega añade que

a esta dificultad para hallar nuevos temas se suma otra, acaso más grave. Conforme iba saliendo a la luz el tesoro de los temas posibles, la sensibilidad del público se iba haciendo más rigurosa y exacta. Necesitaba temas de mejor calidad, más insólitos, más “nuevos”. De suerte que paralelamente al agotamiento de temas nuevos, crece la exigencia de temas “más nuevos”, hasta que se produce en el lector un embotamiento de la facultad de impresionarse. (*Id.* 389).

Se trata, pues, de un fenómeno inevitable que sufre la novela moderna. No obstante, existe un lado positivo que podemos señalar: la exigencia del público significa que su gusto se ha vuelto más refinado. Igualmente, si el autor se encuentra con la pérdida de temas nuevos, tiene que recompensarla con “la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela” (*Id.* 390). Entre estos ingredientes de calidad Ortega destaca la autopsia de la novela o, mejor dicho, el hecho de que el autor no describe lo que un personaje es, sino que el lector lo ve con sus propios ojos. A diferencia de la ciencia que tiende a definir todo, “el arte tiene una misión contrapuesta, y va del signo habitual a la cosa misma. Le mueve un magnífico apetito de ver” (*Id.* 392).

La obra artística tiene, por lo tanto, la tarea de relacionarnos con lo real de una manera diferente y no con señalarmos detalladamente qué es lo que nos quiere mostrar. Hay que permitir al público que lo vea desde su propio punto de vista. Igual pasa con la novela. El lector debería llegar hasta su propia percepción del personaje novelesco. “El lector debe poder observar a los personajes y sus reacciones, formándose por sí mismo una opinión de su carácter y motivaciones” (Navarro García 130). De esta manera el lector de la novela participa en este proceso creador y se convierte en el objeto activo en la relación simbiótica con el sujeto.

Ortega piensa que cada novela moderna debería sustituir la narración con la presentación ya que la última permite el papel activo del lector. Para aclarar su teoría, Ortega usa el ejemplo de la pintura impresionista y escribe que el novelista

ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección. De aquí el fresco sabor que tiene siempre la pintura impresionista. [...] La pintura no impresionista, cualesquiera que sean sus restantes virtudes, tal vez en otro orden superior a las de aquél, tiene el inconveniente de que ofrece los objetos ya del todo conclusión, muertos de puro acabados, hieráticos, momificados y como pretéritos. La actualidad, la reciente presencia de las cosas en la obra impresionista, les falta siempre (Ortega y Gasset 1994 392-393).

En vez de invertir mucho tiempo en la narración, el autor debería hacernos una presentación del personaje y dejar que el lector lo observa, analiza y entiende. El ejemplo

ideal de cómo presentar a los personajes es, según Ortega, la famosa obra cervantina en la que deberían inspirarse los autores modernos. “Son Don Quijote y Sancho quienes nos divierten, no lo que les pasa” (*Id.* 394). Cervantes consiguió hacer que los personajes fueran los elementos centrales de la obra y no sus numerosas aventuras. Asimismo, la trama debería ser un elemento secundario que ayudaría a la presentación de la novela en general y nunca la esencia de la obra. Por consiguiente, la esencia de la novela moderna “no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es ‘pasar algo’, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente” (*Id.* 408). Seguramente los lectores del *Quijote* no sabrían resumir todas las aventuras narradas en el libro ya que son muchas pero, sin embargo, recordarían las características peculiares de don Quijote y Sancho. En eso debería también consistir la habilidad y el genio del novelista moderno.

Otro rasgo innovador de la novela moderna es su hermetismo. El autor tiene que crear un universo hermético en el que el lector pueda aislarse de su realidad.

¡Cómo voy a interesarme por los destinos imaginarios de los personajes si el autor me obliga a enfrentarme con el crudo problema de mi propio destino político o metafísico! El novelista ha de intentar, por el contrario, anestesiarnos para la realidad, dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual (*Id.* 411).

Ya en el ensayo “La estética de ‘El enano Gregorio el Botero’” publicado en 1911 Ortega escribía sobre la importancia del símbolo en el arte frente a la simple expresión anecdótica. Podríamos relacionar esta teoría con las reflexiones expuestas en el párrafo anterior puesto que aquí también Ortega destaca la importancia de crear un mundo aparte de la realidad y explica por qué el arte anecdótico no es Arte en su pleno sentido.

Un cuadro anecdótico nos presenta un trozo de realidad tan ameno, tan curioso. Que nos entretenemos en él. Y somos retenidos por las divertidas existencias aprisionadas en el lienzo. Un cuadro verdadero se sirve de lo que en él está expreso como de un plano inclinado para hacernos resbalar y lanzarnos vertiginosamente a un trasmundo donde los dolores duelen más y alegran más las alegrías, y todo tiene una vida potenciada, densísima e incalculable: un lugar de maravilla donde todo se comprueba, donde cada cosa es un símbolo. Y ¿qué es un símbolo sino aquel poder supremo que infundiéndose en una cosa hace que en ella vivan todas las demás, o al menos una gran parte? (Ortega y Gasset 1987 544)

En la *Deshumanización del arte* Ortega explica la intrascendencia del arte nuevo que consiste en un cambio de preferencias. El arte nuevo ya no tiene como la carga las preocupaciones sociales y políticas sino que se destaca su carácter juguetón. Este cambio de la visión del arte formaba parte de un cambio más grande en la mentalidad de la sociedad del siglo XX. Tal y como lo explica Eve Fourmont Giustiniani, “el juego, el deporte, el culto del

cuerpo vehiculaban valores propios de la juventud y le llevaban (a Ortega) a pensar que el siglo XX entero sería marcado por el signo de esta estética nueva, juvenil y lúdica. La oponía Ortega a la ética del trabajo, utilitarista y pragmática, que caracterizaba el positivista siglo XIX” (Fourmont Giustiniani 10). Precisamente en esa espontaneidad juvenil y la omisión de los problemas cotidianos se encuentra la verdadera esencia del arte. “Para los jóvenes artistas, el arte, en cuanto se tomaba en serio, ya no era arte, porque perdía su dimensión vital de espontaneidad creadora” (*Ibid.*).

Igual pasa con la novela moderna cuando crea un mundo imaginario y hermético para que el lector pueda aislarse. Solamente así aislado de las preocupaciones del mundo exterior, el lector dirigirá su atención hacia lo que pasa en la novela. “La novela está destinada a ser vista desde su propio interior” (Ortega y Gasset 1994 413) así que la omisión del mundo exterior resulta necesaria. Es la tarea del novelista facilitarnos este proceso con su habilidad de crear un mundo interesante y atractivo.

El futuro del género novelesco depende de estos rasgos peculiares que acabamos de exponer. Aunque en decadencia, Ortega cree que la novela puede mostrar su mejor calidad en estos últimos días que le quedan. Además, observa que el interés por la trama de la novela queda reducido al *mínimum*, lo que es una señal positiva, y concluye que “no es la invención de acciones, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco” (*Id.* 418). Queda claro que la novela no puede llegar hasta el punto de la completa deshumanización como, por ejemplo, la pintura, pero sí que puede acercarse a este nivel con la reducción de la estructura narrativa y la omisión de contemplaciones innecesarias. Igualmente, la novela “no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior” (*Id.* 412).

4. La actualidad del pensamiento orteguiano

Si quitamos a la obra de Ortega el contexto histórico y si la sacamos de las circunstancias españolas, notaríamos su universalidad. Aunque cada su ensayo y artículo fue una respuesta directa a los acontecimientos sociopolíticos en su entorno, la universalidad de

su pensamiento es debido a su maestría de buscar las causas de los problemas sociopolíticos en los análisis psicológicos de la naturaleza humana. Gray piensa que

Ortega fue el abanderado principal de la reforma intelectual de la España moderna. Obligado, en medio de condiciones políticas inestable, a presentar su obra a un público que no estaba preparado para similares novedades intelectuales o filosóficas, llegó a ser uno de los más elocuentes y apasionados escritores existencialistas del siglo XX (Gray 365).

Justo por esa característica de introducir novedades en la vida intelectual de la época, sus obras a veces padecían de malinterpretaciones o simplemente no recibían mucha atención. Asimismo, su libro más conocido la *Rebelión de las masas* ganó popularidad casi una década después de su primera publicación en 1930 (Gray). Es probable que el público no estuviera dispuesto a aceptar unas nuevas formulaciones de la vida humana y visiones críticas de la sociedad. No obstante, esto solamente confirma que Ortega consiguió aportar las innovaciones en la vida intelectual española y europea. Además, otro problema que podría ser la razón por la mala interpretación de la obra es que no se leía teniendo en cuenta las obras que le precedían, es decir, la obra orteguiana en su totalidad.

Robert McClintock, el autor del libro *Man and his circumstances: Ortega as educator* publicado en 1971, destaca que la división de las obras orteguianas en diferentes disciplinas contribuyó al surgimiento de este problema. En consecuencia, a los estéticos les interesa la *Deshumanización del arte*, los filósofos se centran en el ensayo *¿Qué es filosofía?*, los teóricos políticos leen principalmente la *Rebelión de las masas* y los críticos literarios las *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela* (McClintock). No obstante, en casi cada obra suya Ortega hace una fusión de esas disciplinas así que lo más correcto sería leer e investigar su pensamiento teniendo en cuenta los elementos mutuos que vinculan sus obras. En esta mezcla de diferentes puntos de vista está la actualidad de Ortega.

Julián Marías, el filósofo español y el discípulo de Ortega, en 1975 en el prólogo de la *Rebelión de las masas* escribió que casi todas las ideas que Ortega allí expresa podían referirse a la época actual. Le parecía también como si Ortega previera el surgimiento de algunos fenómenos sociales (Marías). Además, en una entrevista hecha en 1995 Marías explica por qué la filosofía orteguiana, si se interpreta correctamente, puede ayudar al hombre contemporáneo:

Ortega hace una filosofía para orientar, para saber qué pensar sobre la realidad. Y su orientación es buscar la verdad, usar la razón, pues el hombre tiene una vida que no está hecha, la tiene que hacer, tiene que elegir en cada momento lo que va hacer y quién va ser. Y

la única manera de salir de la desorientación es pensar; justamente lo que el hombre de esta época se preocupa en demasía por ahorrar. Hace experimentos, acumula datos, estadísticas, todo, menos pensar (Medina).

El concepto de la vida orteguiano es siempre dirigido al futuro. La idea de conformarse con el presente basado en las ideas pasadas es inaceptable. Esto resulta con una vida pasiva e indolente que favorece a la creación del hombre masa. Según Ortega, “quiérase o no, la vida humana es constante ocupación con algo futuro. Desde el instante actual nos ocupamos del que sobreviene. Por eso vivir es siempre, siempre, sin pausa ni descanso, hacer” (Ortega y Gasset 2010 255).

Puesto que siempre vivía según su filosofía y miraba hacia el futuro, no sorprende la actualidad del pensamiento orteguiano hoy en día. Él quería enseñarnos lo imprescindible que es vivir una vida orientada al futuro. El pasado nos sirve solamente para aprender de él. Tal y como lo dice Ortega, “el hombre hace historia porque ante el futuro, que no está en su mano, se encuentra con que lo único que tiene, que posee, es su pasado. Sólo de él puede echar mano: es la navicilla en que se embarca hacia el inquieto porvenir” (Ortega y Gasset 1964 94).

En cuanto a la dimensión social de la actualidad orteguiana, nos encontramos en la época del intelectualismo somnoliento y de la sociedad de masas, en un mundo “complicado y amorfo en el que la individualidad personal aparece nublada por las coerciones del colectivismo, la mediocridad y la mecanización” (Núñez Ladaveze 280). Esta descripción del mundo fue escrita en 1980 pero también se puede referir a la época de hoy, cuarenta años después. Nos encontramos, por lo tanto, frente al problema de la masificación de la sociedad que ya se convirtió en una normalidad. Precisamente el hecho de que la mayoría no nota que la masificación representa un peligro, significa que toda la sociedad europea carece de una reflexión crítica. Dicho de otra manera, hoy en día se redujo el número de la élite intelectual que propagaría la cultura y destacaría la importancia de tener una vida auténtica.

Los tipos de hombre que hoy se llaman la élite no tienen nada que ver con la noción orteguiana en la que el miembro de la élite era, antes de todo, un intelectual que observaba el mundo en su totalidad. La élite de hoy es exclusivamente relacionada con el estatus social superior y la riqueza material. Igualmente, podríamos concluir que nuestra vida pública carece de una labor intelectual que sería independiente de las ideologías imperantes y creencias

religiosas. Paradójicamente, la mayoría de los intelectuales de hoy dirige su labor a favor de la masificación. Por lo tanto, se trata de una invasión de los intelectuales falsos.

Habría que especificar qué se entiende por 'masificación'. En nuestro criterio, lo que se suele tratar de acotar con este término es el estado de expresión activa de los impulsos gregarios. Impulsos gregarios son aquellos que tienden a fundir las atribuciones de la subjetividad y, por tanto, de la conciencia personal, en la conciencia de grupo o en las opiniones del grupo. El impulso gregario tiende, en consecuencia, a suprimir la conciencia crítica, es decir, la conciencia que examina consigo misma la adopción de los valores que han de regular, o a los que ha de adaptar, su conducta (Núñez Ladaveze 291).

A nuestro modo de ver, hoy vivimos en una época de hiperdemocracia. Ortega también usaba esta noción en la *Rebelión de las masas* para describir el problema de su época. La hiperdemocracia es cuando la masa “actúa directamente sin ley, por medio de materiales presiones, imponiendo sus aspiraciones y sus gustos” (Ortega y Gasset 2010 21). Hemos notado que este problema se desarrollaba poco a poco desde el inicio del siglo XX, es decir, desde la época de Ortega, hasta hoy. Ortega fue uno de los primeros que vio las señales del peligro en el sistema político que luchaba por la emancipación de la sociedad e igualdad frente a la ley. Asimismo, en nuestra opinión, la democratización de todas las áreas de la vida humana, entre las cuales se destaca también el arte, contribuyó a la ausencia de los individuales excelentes. La actitud como esta lleva consigo la extinción de la cultura. Si no generamos unos individuos que resalten con sus habilidades y la inteligencia, ¿quién alimentará la cultura?

Por consiguiente, no sorprende que “una de las cuestiones más recurrentes de la filosofía del arte contemporáneo es el debate acerca de la democratización del arte” (Ciria 137). La idea de que el arte sea accesible para todo el mundo y que todo el mundo pueda ser su productor a primera vista parece una idea excelente e ideal. Sin embargo, si el arte se observa en su esencia, si se investiga su profundidad tal y como lo hizo Ortega, se notaría que, en realidad, el arte no es para todos. En el ensayo publicado en el año 2003 Alberto Ciria afirma que a la obra del arte no le corresponde una naturaleza democrática porque su esencia “no depende de una ratificación externa. El arte es una presentación, una exposición, que no requiere de ninguna contemplación: se atiene a su propia condición de presencia despreocupado del concurso y la aceptación mundanos” (*Id.* 148).

La obra artística, por lo tanto, se confunde con la noción de captación. Se trata del mismo problema sobre el que escribía Ortega en *La deshumanización del arte*. El arte se considera la herramienta con la que la masa puede afirmar su superioridad pero siempre

fracasa puesto que el arte no es creado para estar a su servicio. El arte es independiente del espectador y existe por sí mismo. Por esa razón la masa se irrita al encontrarse con algo que no existe para servirla y que le hace sentirse inferior. Cabe mencionar también la importancia de los estudios sobre la novela que aportó Ortega. Luis Beltrán Almería, al hablar sobre los críticos literarios españoles, destaca que

ciertamente no son Ortega, Bergamín y Baquero los únicos españoles que han hecho aportaciones al estudio de la novela, pero sí que son los que las han hecho desde una posición tal que sus propuestas todavía siguen teniendo futuro en el siglo XXI. Otras, aun teniendo una trascendencia histórica, como las de Pío Baroja y Marcelino Menéndez Pelayo, quizá carezcan de esa proyección y han quedado como documentos de una forma de pensar caducada. (Beltrán Almería 158).

Ortega consiguió extraer los rasgos más importantes de la novela moderna porque vio en ellos una raíz universal que podría salvarla de la decadencia. De esa manera mostró la vinculación de su filosofía con diferentes variantes del arte, incluso el género novelesco. Sus reflexiones sobre las novedades y la ruptura con la tradición que proponía el arte nuevo resultaron que con el hecho de que hoy tenemos una visión más clara de la vida cultural de la época orteguiana.

Conclusión

Para terminar, la importancia del pensamiento orteguiano consta en el hecho de que el siglo XX, lleno de cambios en todos los niveles de la vida humana, requería una reflexión filosófica y crítica que al mismo tiempo propondría las soluciones para los problemas que surgieron. En este trabajo se ha mostrado la universalidad y la integridad de la filosofía orteguiana que, al relacionarse con los temas políticos, sociales y estéticos, forma una totalidad con la que se pretendía hacer una reforma de la vida cultural española.

La idea central que recorre casi todas las obras de Ortega, incluso las más destacadas como, por ejemplo, *Meditaciones de Quijote*, *Rebelión de las masas* y *Deshumanización del*

arte, explica la necesidad de percibir la vida como la relación inquebrantable del yo y mis circunstancias o, dicho de otra manera, la unión del sujeto y el objeto. Asimismo, se ha explicado la puesta en práctica de esta teoría en el contexto sociopolítico y sus vinculaciones con los fenómenos modernos del siglo XX: la ascensión de la masa y la democratización de la cultura. Igualmente, se ha confirmado que las reflexiones de Ortega sobre el arte en sentido general, pero también sobre el arte nuevo, se basan en su filosofía expuesta al principio de este trabajo.

La rebelión de las masas es, según Ortega, una amenaza no solo en el contexto político, sino también para la vida cultural. Él creía que su misión era la educación de esta masa con el fin de impedir su expansión en las áreas reservadas para una minoría excelente, entre las cuales se encuentra el arte también. La existencia de esta élite minoritaria es, en su opinión, necesaria para que una sociedad tenga un futuro mejor. Dicho esto, la vida humana orientada hacia el futuro es imprescindible para que este objetivo se cumpla. En las reflexiones como éstas se nota la actualidad del pensamiento orteguiano que, gracias a su universalidad, es aplicable a la época de hoy. Ortega primeramente observa el fenómeno de la masa analizando sus raíces en las cabezas de los individuos. Desde este punto de vista psicológico logra dar una visión más amplia de las razones por las que surge la rebelión de las masas.

Habiendo dicho esto, al exponer sus más destacadas reflexiones sobre la creación artística, se ha mostrado también que el arte formaba gran parte de la producción filosófica de Ortega. Él consideraba que el arte no pertenecía a un mundo autónomo o, mejor dicho, a una dimensión aislada de la vida humana, sino que formaba parte de una totalidad de las producciones culturales del ser humano entre las cuales se encontraban, por ejemplo, la política, la ciencia o la ética. De esa forma el arte construye, junto con otros elementos culturales, el espíritu de una época. Por esa razón Ortega creía que era innecesario comparar la técnica o, mejor dicho, las habilidades de los pintores que pertenecían a distintas épocas. Lo que sí se puede comparar es el gusto artístico que predominaba en cada una de ellas puesto que este tipo de investigación nos ayuda comprender mejor ya mencionado el espíritu de una época.

Ortega ve en el arte una herramienta a través de la cual se manifiestan los fenómenos sociales. De igual modo, la recepción del arte nuevo en las primeras décadas del siglo XX muestra una clara diferencia entre la minoría culta y la masa inepta para la sensibilidad

artística. Con el análisis de la *Deshumanización del arte* hemos mostrado que la impopularidad del arte nuevo, cuyo rasgo fundamental es la deshumanización o la deformación de la realidad, es debido al imperio del hombre masa. Éste, bajo la idea falsa de la igualdad de la sociedad, rechaza todo que no es capaz de entender.

Además, la masa siempre tiene una inclinación hacia el realismo que es más fácil de entender puesto que tiende a copiar la realidad. Según Ortega, la función del arte nunca es copiar o imitar sino expresar un mundo ficticio en el que se presenta una multitud de las relaciones que construyen el mundo. Para hacerlo, uno hay que tener una sensibilidad artística desarrollada gracias a la conciencia sobre las circunstancias. Por consiguiente, el arte nuevo es dirigido solamente a la minoría excelente que posee esa sensibilidad. Por esa razón, conforme a Ortega, la democratización de los elementos culturales, principalmente del arte, es insostenible.

BIBLIOGRAFÍA

Amulić, Slavko. “Perspektivizam Joséa Ortege y Gasset”. *Filozofija je djelo. Približavanje misli španjolskog filozofa Joséa Ortege y Gasset*, ed. Tomislav Krznar. Zagreb: Hrvatsko filzoofsko društvo/ Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017. 157-174.

Beltrán Almería, Luis. “Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes”, *Revista de literatura* 141 (2009): 157-170.

Blanco Alfonso, Ignacio. “El periodismo en la obra de José Ortega y Gasset”
En línea: <http://www.doxacomunicacion.es/pdf/articuloblanco.pdf> (fecha de consulta 20 de junio de 2020)

Brown, Gerald G. *Historia de la literatura española. El siglo XX. (Del 98 a la Guerra Civil)*. Barcelona: Ariel, 2002.

Ciplijauskaité, Biruté. “Espejos cóncavos y tiempo circular”. *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, ed. Jesús Torrecilla. Amsterdam: Rodopi, 2000. 15-35.

Ciria, Alberto. “Contra la democratización del arte”, *Thémata: Revista de filosofía* 30 (2003): 137-155.

Díaz Cristóbal, Marina. “¿La Generación clásica? Modernidad, modernismo y la generación del 14”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 8 (2002): 143-166.

Defez, Antoni. “Ortega y Wittgenstein: no tan lejos”, *Revista de filosofía* 39 (2014): 81-100.

Delfino, Robert A. “The cultural dangers of scientism and common sense solutions”, *Studia Gilsoniana* 3 (2014): 485-496.

Dobson, Andrew. *An Introduction to the Politics and Philosophy of José Ortega Y Gasset*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Escribar, Ana. “Nietzsche y el resentimiento”, *Revista de filosofía* 55-56 (2000): 57-65

Fernández Sanz, Amable. “El problema de España entre dos siglos (XIX-XX)”, *Anales del seminario de historia de la filosofía* 14 (1997): 203-222.

Fourmont Giustiniani, Eve. “Ortega y las artes. Una estética raciovitalista”
En línea: <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01475050/document> (fecha de consulta 5 de septiembre de 2020)

- García Morente, Manuel. “La filosofía en España”, *Revista de filosofía* 15 (1996): 3-16
- Gray, Rockwell. *José Ortega y Gasset. El imperativo de la modernidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Hernáiz Blázquez, Juan Ignacio. “La deshumanización del arte en Ortega”, *Naturaleza y gracia: revista cuatrimestral de ciencias eclesiásticas* 2 (1984): 313-319.
- Holmes, Oliver. “José Ortega y Gasset”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*
En línea: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/gasset> (fecha de consulta 25 de julio de 2020)
- Johnson, Roberta. “La vida como problema en ‘Adán en el paraíso’ de Ortega y ‘El árbol de la ciencia’ de Baroja”
En línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_006.pdf (fecha de consulta 15 de agosto de 2020)
- Kutleša, Stipe. “Scijentizam kao nova religija”, *Vijenac* 544 (2015)
En línea: <https://www.matica.hr/vijenac/544/scijentizam-kao-nova-religija-24037/>
(fecha de consulta 20 de junio de 2020)
- Larrambebere, Andrés. “Arte y vida de Ortega y Gasset”, *Anuario filosófico* 2 (1987): 173-180.
- Lissorgues, Yvan. “La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo” En línea:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tesis-de-fin-de-siglo-el-regeneracionismo/>
(fecha de consulta 30 de junio de 2020)
- Lossau, Manfred. “¿Platón enemigo del arte?”, *Minerva: Revista de filología clásica* 6 (1992): 117-140.
- Marías, Julián. “Prolog”. *Pobuna masa*, José Ortega y Gasset. Zagreb: Golden marketing, 2003.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra, 1981.
- McClintock, Robert. *Man and his circumstances: Ortega as educator*. New York: Teachers College Press, 1971.
- Medina, Violeta. “Ortega nos salva. Entrevista a Julián Marías”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 1 (1995)
En línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero1/jmarias.htm> (fecha de consulta 25 de agosto de 2020)
- Menéndez Alzamora, Manuel. *La Generación del 14. Una aventura intelectual*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Navarro García, María. “Ortega ante el Quijote”, *Castilla: Estudios de literatura* 22 (1997): 123-140.

Nieto Yusta, Constanza. “La deshumanización del Arte de Ortega y Gasset y el papel del hombre masa”, *Espacio, tiempo y forma* 25 (2012): 295-312.

Núñez Ladeveze, Luis. “Democracia y masificación”, *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos* 7 (1980): 279-316.

Ramos, Samuel. “¿Qué es la estética?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2 (1938): 1-5.

Ortega y Gasset, José. “Agrupación al servicio de la República (Manifiesto)”, *El Sol* (1931): 12.

Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.

Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema*. Madrid: El Arquero, 1970.

Ortega y Gasset, José. *Meditacije o Quijoteu*. Zagreb: Demetra, 2008.

Ortega y Gasset, José. *La Rebelión de las masas*. Ciudad de México: Raúl Berea Núñez, 2010. En línea:
https://monoskop.org/images/f/f6/Ortega_y_Gasset_Jose_La_rebelion_de_las_masas.pdf (fecha de consulta 15 de agosto de 2020)

Ortega y Gasset, José. *Obras completas 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas 3*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Tomo V. Madrid: Ediciones Castilla, 1964.

Ortega y Gasset, José. “Pidiendo un Goethe desde dentro”, *Revista de Occidente* 106 (1932): 1-41.

Rodríguez Huéscar, Antonio. *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.

Romero, Francisco. “Al margen de *La Rebelión de las Masas*”
En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sur--0/html/025e04da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_14.html (fecha de consulta 15 de agosto de 2020)

Salas, Jaime de. “Prólogo”. *José Ortega y Gasset. El imperativo de la modernidad*, Rockwell Gray. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 11-18.

Samardžić, Mate. “Španjolsko društvo XIX. stoljeća – opći povijesni uvidi”. *Filozofija je djelo. Približavanje misli španjolskog filozofa Josúa Ortege y Gasseta*, ed. Tomislav Krznar. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo/ Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017. 25-32.

Suárez Cortina, Manuel. “Democracia y anticlericalismo en la crisis de 1898”. *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, coord. Paul Aubert. Madrid: Casa de Velázquez, 2002. 179-218.

Silvela, Fransisco. “Sin Pulso”, *El Tiempo* 5 (1898): 50-53.