

La epistemología del arte de Ortega: preámbulo para su propuesta formal(ista) de la novela

Enrique Ferrari

ORCID: 0000-0001-7910-8134

Resumen

Contra la tesis que se ha generalizado de un Ortega solamente formalista, cabe una lectura de su teoría de la novela como la adecuación al género de su reflexión sobre la capacidad del arte para mostrar (frente a la ciencia) la "intimidad" de las cosas, al sorprenderlas "ejecutándose": una cuestión propiamente epistémica, que se adentra en su metafísica, al anticipar una nueva sensibilidad vital. Sus pautas formalistas —el tema de *Ideas sobre la novela*— son solo el medio para facilitar al lector la comprensión de esa intimidad revelada, el contenido de la novela.

Palabras clave

José Ortega y Gasset, Pío Baroja, novela, epistemología, estéticas de la inmersión

Abstract

The most common theory is that Ortega was only formalistic with the novel. But his theory of the novel corresponds to his reflection on art's ability to display the "privacy" of things (to surprise them "executing"): An epistemic issue, which is also metaphysics, because it anticipates a new vital sensibility. His guidelines formalists (the theme of *Ideas of the novel*) are just the mechanism to facilitate understanding of the intimacy revealed to the reader.

Keywords

José Ortega y Gasset, Pío Baroja, novel, epistemology, aesthetics of immersion

I. El enfoque escorado de *Ideas sobre la novela*

Ortega no quiso o no pudo ser más preciso con el título de su libro. *Ideas sobre la novela*, a pesar del nombre (de esas "ideas" que remiten a un primer encuentro en la reflexión del objeto, con una mirada amplia), no es un estudio general de la novela, que pretenda abarcarla desde todos sus frentes. Le busca solo uno, su morfología, solo la técnica: una cuestión puramente formal, para responderle, en ese mismo ámbito, a Baroja, más laxo en su propuesta de una novela abierta¹. Escribe Ortega en el primer párrafo,

¹ Escribe BAROJA en su prólogo de *La nave de los locos*: "Lo que debe ser la novela y la posibilidad de una técnica clara, precisa y concreta, para este género literario, ha sido la base de

Cómo citar este artículo:

Ferrari, E. (2016). La epistemología del arte de Ortega: preámbulo para su propuesta formal(ista) de la novela. *Revista de Estudios Orteguianos*, (32), 139-155.
<https://doi.org/10.63487/reo.337>

Revista de
 Estudios Orteguianos
 N° 32. 2016
 mayo-octubre



en su declaración de intenciones: “Aunque soy bastante indocto en materia de novelas, me ha ocurrido más de una vez ponerme a meditar sobre la anatomía y la fisiología de estos cuerpos imaginarios” (III, 879)². Una advertencia sobre los límites del tema de su estudio que muchas de las lecturas que ha tenido han pasado por alto, al tomar la parte por el todo, al centrar la reflexión de la novela que hace Ortega en el sentido que puede dárseles a sus pautas formales: solo con las dudas de si lo que pretendía era un trabajo normativo o descriptivo, sin ningún recorrido en epistemología (p. e. Rovira 2002). Pero hay un punto previo en su planteamiento que funciona de llave para su comprensión: la finalidad última que ha apuntado antes para esa novela para la que enumera los principios formales. Aunque apenas haga explícita su reflexión: en este trabajo de 1925 solo como un engarce de pocas líneas cuyo cuerpo, lo que tendría que ser su contenido, queda fuera, en notas dispersas en artículos suyos anteriores. El grueso de *Ideas sobre la novela* son las pautas necesarias para volver a la novela hermética, cerrada, incomunicada con el mundo cotidiano del lector, que queda al margen, interrumpido, mientras dura la lectura. Lo opuesto a lo que quería Baroja: una novela abierta a la vida. Pero Ortega, con esa antítesis suya del orbe irreal³, lo que pretende es llevar la reflexión a otro punto, a otro nivel, con una contrapropuesta que solo es superficial, que hace de la oposición al donostiarra solo una excusa para abrir, con ese decálogo hecho de lugares comunes, con pautas muy intuitivas, cerca de las estéticas de la inmersión, una tesis más ambiciosa, ya en el terreno de la filosofía.

La exposición (extensa y concentrada en un libro, poco usual en él) de los principios formales que debe seguir una novela para concentrar la atención del lector sugiere que el interés de Ortega es el de los teóricos del formalismo, contemporáneos suyos. Pero, abierta la perspectiva, con la metáfora de Marías del iceberg que reivindica la parte oculta del pensamiento orteguiano, cabe pensar que esa preocupación por las formas haya sido sobredimensionada, que su desarrollo en la redacción no se corresponda con su importancia en el con-

nuestras discusiones”. En “Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente” (1997: 1140).

² Se cita a ORTEGA según la última edición de sus obras completas: José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, 10 volúmenes. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2004-2010; en romanos el volumen y en arábigos las páginas.

³ Escribe, por ejemplo, en “Meditación del marco” (1921): “Cuando miro el cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño. Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. [...] Los lienzos pintados son agujeros de irrealidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos” (II, 434-435).

junto de su teoría: que no sea más que una pieza secundaria en un engranaje mayor para la novela, más abarcador, aunque apenas expuesto, que Ortega monta, al principio al menos, con la mirada puesta en su capacidad epistémica, centrado en el mensaje que trasmite el escritor, cómo éste es capaz de mostrar la “intimidad” de lo relatado. No lo remarca lo suficiente, pero con cada regla con la que da forma a su molde ideal (saturar, no definir, demorarse, incluir un mínimo de acción, etc.) busca solo mantener la atención del lector para sacarle el máximo partido a la novela, al modo en que ésta, como arte, puede mostrar el ser ejecutivo de las cosas. Con Baroja: exprimir mejor el trémolo metafísico de sus libros que, en lo formal, son solo balbuceos, dice.

Ortega escribe poco de epistemología y arte. Casi nada de epistemología y literatura⁴. Algunas notas sueltas sobre poesía en sus primeros trabajos, aparte de la metáfora (Ferrari 2010: 130-132). Sin demorarse nunca en la explicación, sin concretarla. Por ejemplo: en “Moralejas”, en 1906, le reclama al poeta que sea fuente, manantial, profunda veta (I, 97). En “Una visita Zuloaga”, en 1912, entiende las categorías estéticas como problemas fundamentales de la tragedia humana (I, 532). O, también ese año, en “Los versos de Antonio Machado” hace del verso una espada, puesto al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congojas de un corazón, escribe (II, 146-147). Apuntes que le quedan difuminados, sin apenas cuerpo, que perfila un poco más en “Adán en el Paraíso”, en 1910, todavía lejos de su razón vital, y en “Ensayo de estética a manera de prólogo”, de 1914, interiorizada ya la fenomenología. En el primero advierte que de la tragedia de la ciencia nace el arte: frente a la abstracción y la generalización, el arte es individualización y concretación, dice (II, 67). En el segundo apunta ya al mecanismo propio del arte para mostrar lo que la ciencia no alcanza: la intimidad de las cosas, que capta al sorprenderlas en su nacimiento, al presentarlas como ejecutándose. Buscándole moderación a los aspavientos románticos. Escribe: “No digo –¡cuidado!– que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético, por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva –frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos” (I, 672). Para la novela, muy escueto: sólo inventar almas interesantes, construir fauna espiritual (III, 907). Aunque en sus *Meditaciones del Quijote*, que promocionó siempre como su libro fundacional (aunque le queda deshilvanado, con muchos frentes abiertos), reserve la meditación primera

⁴ Tampoco del isomorfismo que parece intuir entre la vida y la novela, que haría de ésta un modo de conocimiento para su metafísica, cerca de su razón narrativa.

para un tratado de la novela (muy heterogéneo)⁵. O busque en Baroja y en Azorín⁶, entretejidos su patriotismo y sus reparos con el idealismo, los valores de un tiempo nuevo, o al menos los primeros indicios, intuitivos, sentidos mejor que pensados, por los novelistas: “A pesar de los defectos y limitaciones de su obra –escribe de Pío Baroja–, sospechamos en ella no sé bien qué esencias de humanidad, vagado de tiempos futuros” (II, 241).

La premisa mayor de *Ideas sobre la novela* es la decadencia del género: un lugar común, una impresión más que un análisis, pero que a Ortega le sirve de pie de estrofa para andar más allá, para buscarle las posibilidades a la crisis. Su filosofía de la razón vital e histórica es la gestión de las expectativas de un tiempo nuevo, con una sensibilidad vital nueva, del que vislumbra sus primeros síntomas. También con el arte y la novela, con unos pocos casos que toma como intentos, como las primeras tentativas con las que puede ir apuntalando sus previsiones: en lo epistémico, con *La deshumanización del arte* señala en el arte joven la asunción de la distancia entre la cosa y la idea, que es solo un esquema, el andamiaje para intentar llegar a la realidad; muy cerca de su petición de cautela con el conocimiento cientificista del racionalismo, que considera insuficiente para la vida. Lo que justifica su reubicación del arte a principios de siglo, esa pérdida de seriedad, de la trascendencia que tuvo cuando quiso compararse con la vida. Escribe: “[Si] tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad” (III, 867). Con *Ideas sobre la novela*, que publica a continuación, en el mismo libro (aunque los temas y los referentes de uno y otro no encajan bien), sugiere un contenido todavía no explorado, que apunta a alternativas a la ciencia para el conocimiento del hombre o de la vida. Escribe: “Como producción genérica correcta, como mina explotable, cabe sospechar que la novela ha concluido. Las grandes venas someras, abiertas a todo esfuerzo laborioso, se han agotado. Pero quedan los filones secretos, las arriesgadas exploraciones en lo profundo, donde, acaso, yacen los cristales mejores. Mas esto es faena para espíritus de rara selección” (III, 905). Aunque de su tesis solo deje enunciado esto, uno o dos apuntes con la capacidad epistémica de la novela, después de muchas páginas en las que se demora en cuestiones formales. Como si hubiera llegado sin fuerza al final del recorrido de su argumento, o no creyera necesario explayarse en este último punto,

⁵ Escrita en 1912, inicialmente referida a Baroja, con el título “La agonía de la novela”.

⁶ Principalmente en “Ideas sobre Pío Baroja” de 1910 y “Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa” de 1912, y en “Azorín o primores de lo vulgar” de 1917.

suficiente con su metáfora de las capas más profundas o los filones secretos, al querer centrar aquí la cuestión básicamente en la técnica. De hecho, años más tarde, en “Idea del teatro”, de 1946, imbricadas su metafísica existencialista y su estética, apuntará a otra solución que deja lo cognitivo fuera, en un plano ya ontológico, con la dicotomía entre lo real y lo irreal, para cerrar este mismo planteamiento formalista: la novela como el dispositivo que pone en marcha el mecanismo de evasión del lector, que puede dejar en suspenso su vida, salir fuera de ella ensimismándose con la lectura⁷. Una última aplicación audaz para el arte —el teatro, la novela, y otras— para sus conferencias en Lisboa y Madrid, pero sin recorrido, al no vincularla a su noción de ensimismamiento (V, 536).

II. La epistemología soterrada de Ideas sobre la novela

Con el término *deshumanización* o *deshumanizado*, o con su traslación al arte, Ortega tuvo un éxito excesivo, que ha perjudicado la comprensión de su propuesta estética. Con otro sentido que el que él pretendió darle, el nombre con el que quiso vestir su noción de un arte consciente de sí mismo ha arraigado en la nomenclatura de la crítica y la filología como adjetivo para la literatura obstinadamente formalista, reacia a cualquier compromiso social o vital: una literatura deshumanizada o deshumanizadora (término que nunca usó Ortega), que se entiende como evasiva, o despreocupada⁸, frente a otra más humana, más comprometida, que hace suyos los problemas de su sociedad. Max Aub, por ejemplo, habla de la culpa de Ortega⁹. O Juan Goytisolo de la decadencia deshumanizadora (Mainer 1986: 237). La filosofía apenas ha mostrado interés por

⁷ Escribe al final: “La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes [...] porque consiguen, en efecto, libertarnos de *esta* vida más eficazmente que ninguna otra cosa. Mientras estamos leyendo una novela egregia pueden seguir funcionando los mecanismos de nuestro cuerpo, pero eso que hemos llamado «nuestra vida», queda literal y radicalmente suspendido. Nos sentimos dis-traídos de nuestro mundo y trasplantados al mundo imaginario de la novela” (IX, 848).

⁸ Dos clásicos de la filología española: Darío VILLANUEVA (1983: I, 12) hace análogas la novela deshumanizada de Ortega, la novela artística y la novela lírica. Andrés AMORÓS (1966: 205) le reprocha a Ortega su intrascendencia y su deshumanización. Escribe: “Ortega hace derivar esto [el hermetismo] de lo que él llama el «principio genérico del arte: la intrascendencia». Aunque apunta a un carácter real, no cabe duda que ni la palabra ni el concepto de «intrascendencia» nos parecen hoy muy apropiados para ello. Notamos aquí el ambiente intelectual de un momento: es la época de los intentos del «arte puro», de la creación artística deshumanizada. La intrascendencia del arte pudo producir grandes obras concretas, pero, como principio teórico, es hoy inadmisibles”.

⁹ Max AUB, *Discurso de la novela española contemporánea*, México D. F.: Colegio de México, 1945, pp. 86-93.

la teoría de la novela orteguiana. Menos que por sus trabajos sobre música¹⁰, o sobre el teatro¹¹, revitalizados estos últimos años como nuevos flancos para llegar a él. La ha dejado en manos de los estudios literarios, que la han tomado como una pieza autónoma, comprensible por sí misma, sin vincularla al resto de su pensamiento¹². Hasta convertirlo a Ortega en referencia ineludible para un tipo de novela al que él apenas se asoma (solo con unas cuantas fórmulas ya trilladas); pero sin inquietarse ninguno por las incongruencias que saltan al intentar encajar las demás piezas. Como su interés repentino en 1925 por lo técnico, las cuestiones formales que había pasado por alto en sus artículos y críticas anteriores y en sus *Meditaciones del Quijote*, en los que se ocupa solo del conocimiento que puede transmitir la literatura. O por qué *Ideas sobre la novela* la publica junto a *La deshumanización del arte*: cómo justifica con sus apuntes formales o formalistas, que remiten a la novela del XIX, su voluntad de sistema con una razón vital e histórica que pretende responder a sus expectativas de una sensibilidad nueva.

No es fácil dar con los puntos de amarre. Pero en los extremos de su recreación en las fórmulas de las estéticas de la inmersión puede intuirse el resto del camino. Guillermo de Torre le oyó a Ortega, poco después de publicar *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, que su libro no era una apología, ni un pronóstico, solo un diagnóstico (De Torre 1949: 117). No quería un libro prescriptivo, pero le falló el tono, incapaz de disimular su interés por que ese proyecto que describe en su estado todavía embrionario se materializase finalmente acorde con la sensibilidad para la vida que pergeña. Aunque para ello tenga que pasar por alto las estéticas y poéticas de buena parte de sus manifiestos. O se apoye en un modelo de novela muy alejado de los embates vanguardistas, nada “deshumanizada”. Desde lo formal: contradictoria como continuación de *La deshumanización del arte*. Pero que justifica como nuevo ámbito para una misma reflexión. Primero, como modo de conocimiento, donde la ciencia (hasta hace poco omnipotente) no puede llegar, al mostrar las cosas ejecutándose, en su intimidad, al sorprenderlas en su nacimiento. Como en las artes plásticas o la música, pero con un contenido con el que Ortega se desenvuelve mejor, con el que está más familiarizado para atreverse con el

¹⁰ Por ejemplo, estos últimos años: Virginia SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2013: 117-128), Clementina CANTILLO (2011: 107-124), José María GARCÍA LABORDA (2005: 245-274) y Nicolás SESMA LANDRÍN (2001: 83-90).

¹¹ Recientemente: Luis Miguel PINO CAMPOS (2009: 123-138), (2006: 203-214) y (2007: Anexo II, 6). También Eve GIUSTINIANI (2007: 43-92).

¹² Lo que escribe Tomás J. SALAS FERNÁNDEZ, autor de la única monografía, para evitar reclamaciones: “Este estudio es fundamentalmente literario: trata el tema de la novela desde supuestos de teoría literaria” (2001: 54).

análisis. Segundo, como alimento de sus expectativas de un cambio de sensibilidad que, según él, apuntan antes que nadie los novelistas, con más libertad de movimiento.

En *Ideas sobre la novela* no renuncia a ninguna de las cualidades epistémicas que apunta someramente en otros trabajos anteriores. Pero las escora, cuando las hace explícitas, hasta volverlas aparentemente accesorias. El cuerpo del texto es una metodología para captar la atención del lector. Su tiempo, dice al principio, es un tiempo de decadencia, también para la novela, porque los temas se le van agotando. Pero por eso mismo cree que es el mejor momento para dar con grandes obras, porque esa escasez le obliga al escritor a un mayor esfuerzo con los elementos propiamente estéticos, lo que no es la trama: con la descripción, que es lo artístico; no con lo descrito. La novela, dice, es un género moroso, con una acción muy breve en la que el autor se vuelca con el carácter de los personajes: pone a vivir unas cuantas *almas interesantes* que deben saturar con su presencia al lector (lo que se ha llamado la densidad psicológica de la novela) para lograr su inmersión. No los define: ese, avisa, es el peor de los errores, porque es subrayar una ausencia, como en el chafarrinón, en el que solo hay alusiones, un *recinto deshabitado*. Es su imperativo de autopsia: el lector de novelas quiere ver a los personajes directamente, penetrar en su interior; no que el autor le refiera sus vidas, porque con esto solo subraya su ausencia. Pero para captar su atención no es necesario una ampliación del horizonte (no puede competir la novela con la realidad), sino el proceso contrario: reducir el horizonte cotidiano del lector. Escribe: “La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. En una palabra, tiene que *apueblarlo*, lograr que se interese por aquella gente que le presenta, la cual, aun cuando fuese la más admirable, no podría colidir con los seres de carne y hueso que rodean al lector y solicitan constantemente su interés. Hacer de cada lector un ‘provinciano’ transitorio es, en mi entender, el gran secreto del novelista” (III, 899). No lejos de lo que en *Meditaciones del Quijote* llamó la mecánica psicológica del lector de patrañas, con el caso de don Quijote con el retablo de maese Pedro (I, 808). Aunque no parece importarle, porque la inmersión es solo el medio, algo tan obvio que ni siquiera entiende que deba extenderse más en justificarlo, con el fin (la ambición epistémica de la novela) hecho también explícito, soportando la argumentación. Porque *Ideas sobre la novela*, como entramado teórico para la construcción de la novela, puede parecer excesivamente aparatoso, innecesario si la única pretensión de Ortega es que trasmita un cierto conocimiento que, además, él mismo no suele buscar (o no le gusta reconocerlo) en la literatura, siempre cicatero con las ideas de los novelistas. Pero lo justifica como el mejor modo de conocer, como

el término medio para procurar la mejor actitud para comprender el mensaje por ese mínimo de acción que le da el novelista al lector: esa misma equidistancia, dice, que hay entre el interés del labriego y del turista por la tierra (uno demasiado implicado, con una relación puramente interesada; otro demasiado poco, incapaz de enterarse bien de nada). Escribe en el párrafo “Acción y contemplación”: “La situación prácticamente óptima para conocer –es decir, para absorber el mayor número y la mejor calidad de elementos objetivos– es intermediaria entre la pura contemplación y el urgente interés”. Y un poco más adelante: “Es evidente que el destino del hombre no es primariamente contemplativo. Por eso es un error que para contemplar la condición mejor es ponerse a contemplar, esto es, hacer de ello un acto primario. En cambio, dejando a la contemplación un oficio secundario y montando en el alma el dinamismo de un interés, parece que adquirimos el máximo poder absorbente y receptivo” (III, 896).

En “Ensayo de estética a manera de prólogo”, de 1914, apunta a los motivos de su argumentación: “No hay inconveniente en conservar para el arte el título de función expresiva, con tal de que se admitan dos potencias distintas en el expresar, la alusiva y la ejecutiva” (I, 678). Dos posibilidades que retoma, con su exigencia de un imperativo de autopsia, en *Ideas sobre la novela* para marcar su posición, olvidado su primer objetivo de describir solo el panorama literario: “Esta distinción entre mera alusión y auténtica presencia es, en mi entender, decisiva en todo arte; pero muy especialmente en la novela” (III, 882). El novelista tiene que presentar la acción, no solo narrarla: mostrársela al lector, que la perciba inmediatamente, sin la mediación que supone referirla. Una cuestión de cercanía, para llevar la novela a donde antes había llevado las otras artes: para que presente lo narrado en su estado ejecutivo, en su propia acción, para que le muestre su intimidad (no solo su aspecto exterior, superficial) al lector. Porque esa presencia del objeto relatado le obliga al que lee a actuar de testigo cercano a la acción, muy próximo, para evitar los dos tiempos de la acción y de la recepción, para hacerlas una y otra simultáneas. Con un planteamiento muy intuitivo: sumergiéndose el lector en la historia, olvidándose de su propia vida, y de la mediación que supone inevitablemente la lectura. Un lugar común con las estéticas de la inmersión: muy desacreditadas por esa ingenuidad en su reflexión sobre el acto de leer. Pero que a Ortega no le inquieta, porque tiene la mirada puesta más lejos, en lo epistémico, no en lo formal, ni siquiera en lo que supone la lectura como proceso. Sus pautas para atraer la atención del lector son, en su argumento global de la novela, el modo de tenerlo cerca, de comprometerlo en la acción que desarrolla la ficción, para que sea un testigo cercano y pueda presenciar lo que quiere mostrar el autor, pueda estar ahí –aunque suene ingenuo– en el desarrollo ejecutivo de la cosa narrada. Aunque

sea como sonámbulo: la imagen de Ortega para referirse a esa suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética de Coleridge; como si el lector, dice, se sumergiera en una cuasi-realidad perfecta (III, 892).

III. Epistemología y arte en Ortega

En “Moralejas”, de 1906, un Ortega de poco más de veinte años, aunque lejos todavía de una filosofía propia, apunta ya al papel que quiere para el teórico o el crítico. Ante lo que diagnostica como literaturas de decadencia, que se desentenden de los intereses humanos, ocupadas solo en el virtuosismo, pide como respuesta una crítica bárbara, que no se deje llevar a discusiones sutilísimas de técnica ni a sensiblerías estéticas, sino que le demande al artista —escribe— el secreto de las energías humanas que guarda el arte dentro de sus místicos arcaces (I, 95). Un rechazo por lo retórico que siente también con la novela del XIX por ser, más que un arte sincero, espontáneo, dice, pragmáticas oratorias, hábiles perspectivas de escenógrafo solo para ganar lectores (I, 24). Opiniones que, aunque le quedan un tanto envalentonadas, en lo esencial, como metodología, no parece cambiar luego, poco atento a las cuestiones formales cuando escribe de arte y literatura, buscándoles solo el sentido, que usa de material para su reflexión. No cambia nunca el enfoque, cuál es su interés con el arte. Aunque en *Ideas sobre la novela* se centre en lo técnico como respuesta a Baroja: porque en 1917 este había escrito una introducción para sus *Páginas escogidas* con sus opiniones sobre cuestiones técnicas, en 1918 había incluido “Sobre la manera de escribir novelas” en *Las horas solitarias* y en 1925, un poco antes, había publicado en *El Sol* “Sobre la técnica de la novela”, que aparece luego en *El tablado de Arlequín*.

Dispuesto siempre en sus primeros trabajos a añadir alguna nota de estética, Ortega sugiere en esas reflexiones dispersadas una misión del arte, que le funciona como referencia para el arte de su tiempo, muy pobre, para compararlo o medirlo con lo que debería ser. Pero esas primeras alusiones le quedan vagas, sin una reflexión explícita, como si asimilara sin más, como un acto de fe, esa comprensión del arte como salvador de la humanidad, capaz de penetrar en los secretos de la existencia. Como una profunda veta de humanidad que resume santa energía estética, renovadora, impulsora, consoladora, dice en “Moralejas”: el autor sumido en las grandes corrientes del subsuelo que enlazan y animan todos los seres (I, 97-98). Sensible a lo necesario, escribe algo más tarde, en “La estética de *El enano Gregorio el botero*”, en 1911: porque el arte verdadero tiene que expresar una verdad estética, un tema necesario (II, 121). Cerca de lo que, mucho más tarde, en 1950, señala de los cuadros, que entiende como jeroglíficos, por esa doble condición suya de querer a un tiempo expre-

sar y callar; más suelto, pero sin escharbar tampoco en la explicación: “Esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir. [...] La pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades” (VI, 610-611). Solo unas notas, muy pocas para apuntalar una estética, pero suficientes para marcarle un punto de referencia al panorama artístico de principios del XX (y finales del XIX): tema recurrente en el Ortega primerizo. Decadente, según él, porque ha dejado de cumplir su función, porque ha dejado de ser sincero, espontáneo, y se ha vuelto retórica, virtuosismo. Lo que les reprocha a los “nuevos poetas”, que han concedido valor sustantivo a la palabra: porque han convertido en materia artística lo que es solo instrumento, dice (I, 96-97).

Aunque cree vislumbrar en unos pocos autores los primeros síntomas de un cambio radical, los primeros pasos de un modo diferente de comprender el arte, ajustado a sus expectativas, a unas pocas premisas que, al escribirlas, le quedan también con poco fondo en estos primeros trabajos, pero que apuntan a lo que desarrollará luego en *El tema de nuestro tiempo*. En “Arte de este mundo y del otro”, en 1911, advierte de que cada época tiene un distinto querer, una distinta voluntad estética (I, 438). Un estilo congénito (único, predeterminado e inevitable), escribe más tarde, en “Nuevas casas antiguas”, de 1926. Un progreso en el arte que, llevado a lo epistémico, supone nuevas intuiciones que aumentan las categorías estéticas (I, 532), nuevos estilos que traen novedad al mundo (I, 664). El paso, dice, de las formas triviales a otras más profundas y secretas (I, 522-523). Lo que en “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust”, en 1923, entenderá como nuevas maneras de ver, la suerte o la genialidad, dice ahí, de tropezar con un filón de cosas, con una nueva área de posibilidades estéticas (II, 790). Como hace Antonio Machado, por ejemplo: uno de esos indicios que intuye en la literatura de comienzos de siglo, del que escribe en 1912 como rehabilitador del material poético. Un primer paso para el que Ortega pide otro: “Ahora es preciso más: recobrada la salud estética de las palabras, que es su capacidad ilimitada de expresión, salvado el cuerpo del verso, hace falta resucitar su alma lírica. Y el alma del verso es el alma del hombre que lo va componiendo. Y este alma no puede a su vez consistir en una estratificación de palabras, de metáforas, de ritmos. Tiene que ser un lugar por donde dé su aliento el universo, respiradero de la vida esencial, *spiraculum vitae*, como decían los místicos alemanes” (II, 147).

Todas ellas: sugerencias con las que Ortega parece querer al menos apuntar a una dirección, dejar constancia de su convencimiento de que el arte es capaz de proporcionar un conocimiento exclusivo; aunque queden en el aire, sin el peso

de una reflexión propia, que concreta solo en dos trabajos de estos primeros años: “Adán en el Paraíso”, de atmósfera todavía neokantiana, en 1910, y “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en 1914. En el primero: como respuesta a la tragedia de la ciencia, que es incapaz de dar con cada una de las (infinitas) relaciones que constituyen cada cosa concreta. Ciencia y arte, dice, son modos de articulación del material que es la realidad ingenua. Pero frente al método científico de abstracción y generalización, el del arte es de individualización y concretación: en vez de intentar poner de manifiesto todas sus relaciones, una tarea imposible, crea un mundo virtual, una totalidad ficticia, “una *como* infinitud” (II, 67-71). En el segundo, con más peso en su pensamiento: como alternativa al concepto, que solo es capaz de dar del objeto un esquema para comprenderlo, no su intimidad, que es –escribe Ortega– su verdadero ser. Deja fuera de su argumento cómo es posible conocer esa intimidad (“esto nos llevaría demasiado adentro en tierras metafísicas”, dice). Pero encuentra en el arte un modo de eliminar esa distancia (que mantiene el lenguaje) con la cosa, al presentarse ésta ejecutándose, al hacer patente su intimidad, su realidad ejecutiva, con la terminología de la fenomenología. Escribe: “El objeto estético es una intimidad en cuanto tal –es todo en cuanto *yo*” (I, 672). Sin demorarse aquí tampoco lo suficiente en la explicación; aunque la retoma luego en trabajos posteriores: como presentación, capaz de mostrar no la *máscara* de las cosas, sino su genealogía, su génesis, dice: “Tomadas así, a la hora de su nacimiento, son las cosas ingenuas y nos entregan sus secretos” (II, 308). También en sus trabajos de Góngora, de 1927, con la poesía (IV, 175-176), y de Velázquez, de 1943, con la pintura (VI, 645-646). Su planteamiento definitivo, con que apuntala mejor su análisis de las expectativas que generan el arte y la literatura nuevos en el conjunto de su filosofía, en su diagnóstico de una nueva sensibilidad para la vida.

IV. Los sacrificios del arte a la razón histórica

Sensibilidad vital –la define en *El tema de nuestro tiempo*– es la sensación radical que se tiene de la vida, cómo se siente la existencia (III, 563). Una cuestión generacional que en su tiempo, avisa, vira hacia un sentido deportivo y festivo de la vida (III, 608). En el alma europea está germinando otra manera de sentir, escribe Ortega, que toma como premisa para su filosofía que su época es un tiempo de crisis que ha llegado después de un tiempo de plenitud (IV, 389). Una crisis europea que –concreta luego en “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en 1932– es una crisis de todo clasicismo: el descubrimiento de que los caminos tradicionales ya no sirven¹³. Las convicciones anteriores se des-

¹³ Escribe: “Creíamos ser herederos de un pasado magnífico y que podíamos vivir de su renta. Al apretarnos ahora el porvenir un poco más fuertemente que solía en las últimas generaciones,

moronan. Se abre una brecha insalvable: se quedan sin certezas. Son años, escribe, de inautenticidad, de vida equívoca, en los que el hombre se siente perdido, desorientado respecto a sí mismo (VI, 443). Por lo que solo le vale una innovación radical de los conceptos e ideas sobre la realidad: su adecuación a su experiencia histórica (IX, 528-529). La postura moderna ha agotado sus posibilidades; se necesita otro gran viraje (VI, 410). En síntesis, con el título de su libro: el tema de su tiempo es pasar de la razón pura a una razón vital. Someter la razón a la vitalidad, localizarla en lo biológico (III, 593). Porque, dice, empiezan a sospechar que la vida no puede ni debe ser regida por principios (III, 576).

El punto de partida de Ortega, su realidad radical para su filosofía (como alternativa a la conciencia), es la vida, que entiende como actividad, como quehacer. Como drama: lo que le acontece al hombre. Lo que le leyó a Goethe: "Cuanto más lo pienso, más evidente me parece que la vida existe simplemente para ser vivida" (III, 603). Los principios de la razón no son en su origen racionales, sino urgencias de la vida, una respuesta. No pienso, luego existo, como creía Descartes. Porque existo tengo que pensar. Pienso porque me siento perdido, dice Ortega, como el naufrago, en un elemento que desconozco, la circunstancia. El pensamiento, lejos de ser una realidad única y primaria, es consecuencia de mi existir; echa raíces en mi vida. Por lo que como alternativa a la "susplicia y desdén hacia todo lo espontáneo e inmediato" de la sensibilidad moderna, que va quedando atrás (III, 576), busca la salvación en el "ver" del hombre mediterráneo, amante acérrimo de las cosas sensibles. Sitúa al sujeto trascendental en la vida, en relación directa con el mundo. Como *res dramática*. La realidad radical no es la conciencia, sino la vida, para cada uno la suya propia, su "yo" que interviene en el mundo, que tiene que existir a la fuerza en una determinada circunstancia que él no decide. Porque no es solo una conciencia cognoscente. Al hombre le es dada la vida, no se la da él mismo, dice, pero no le es dada hecha, fijada desde el principio para siempre. Es, al contrario, una tarea, algo que hay que hacer (VI, 65).

A esa razón vital, con la que amplía la cobertura de la razón a la vida individual, la llama luego histórica, a partir de 1924 (III, 698). Porque entiende los problemas no como abstractos, sino como históricos, concretos (IV, 368). El hombre tiene una consistencia histórica (VI, 22). No tiene naturaleza. Solo pasado: historia. Una *inexorable trayectoria de experiencias*, escribe en *Historia*

miramos atrás buscando, como nos era habitual, las armas tradicionales; pero al tomarlas en la mano hallamos que son espadas de caña, gestos insuficientes, *attrezzo* teatral que se quiebra en el duro bronce de nuestro futuro, de nuestros problemas. Y súbitamente nos sentimos desheredados, sin tradición, indigentes, como recién llegados a la vida, sin predecesores" (V, 121).

como sistema en 1935. Un peregrino del ser, sustancial emigrante (VI, 72). Un ente radicalmente variable (IX, 557), al que solo se accede con una razón narrativa, entendida como narración (VI, 71). Un razonar que consiste en descubrir su génesis (IX, 557). Hasta entonces la historia y la razón se habían opuesto, dice. “Se trata de encontrar en la historia misma su original y autóctona razón. Por eso ha de entenderse en todo su rigor la expresión «razón histórica». No una razón extrahistórica que parece cumplirse en la historia, sino literalmente, *lo que al hombre le ha pasado, constituyendo la sustancia razón*, la revelación de una realidad trascendente a las teorías del hombre y que es él mismo por debajo de sus teorías” (VI, 80).

Para su estética, lo que ha escrito de Greenberg Joseph Margolis podría haberlo dicho también de Ortega: su historia del arte parece tener un *telos* inherente que determina una narrativa maestra para la humanidad, una secuencia histórica que obedece a una progresión (Margolis 1999: 15-40). Que culmina, como con Greenberg, en las vanguardias, o en su tiempo reflejado en las vanguardias, por cuanto escenifican un punto y aparte con el arte anterior que le sirve a Ortega para cubrir un ámbito mucho mayor, para buscarle al fenómeno propiamente artístico una lectura más ambiciosa que encadena a su comprensión de la historia como los pasos decisivos que han dado unos pocos hombres selectos, una minoría, enfrentada a la masa, al hombre medio incapaz de hacer nada: una “minoría de corazones de vanguardia, de almas alerta” que busca siempre a lo lejos una nueva etapa, un cambio que solo ella es capaz de vislumbrar (III, 562). Arranca su análisis con ese enfoque sociológico, que continúa su argumento de *El tema de nuestro tiempo*. El arte nuevo, empieza Ortega, divide al público en dos grupos: los que lo entienden y los que no. No es una cuestión de gustos. Lo que les diferencia es un órgano de comprensión: el arte joven no es inteligible para la masa; está dirigido únicamente a una minoría especialmente dotada (III, 849). Unos pocos espíritus selectos que, más allá del arte, discernen ya el cambio de sensibilidad: los que toman, dice, el relevo de Goethe y Nietzsche en el descubrimiento de los valores inmanentes a la vida (III, 608).

Ortega sabe poco de las vanguardias, el referente de su arte joven. Para su tesis deja fuera el análisis de autores y obras, que conoce mal, a los que apenas ha dedicado tiempo, porque solo ve en ellos, dice, un movimiento hacia el arte: un *ruído entrenamiento*, un *afán de laboratorio*, un *ensayo de taller* (III, 911). *La deshumanización del arte* son muy pocas páginas, solo un esbozo en el que dispersa los temas y los enfoques, sin apuntalarlos con los nombres propios. Lo que reconoce en la conclusión del libro, con una disculpa por el tratamiento somerísimo que le ha dado al tema: un recurso que emplea a menudo, cuando se aleja demasiado de la cuestión de origen, pero aquí también un aviso a su

lector, para indicarle lo que él le busca al arte contemporáneo: lo que intenta es mostrar detrás de los rasgos que vislumbra o intuye en estos movimientos esa nueva sensibilidad de su tiempo. Quiere de tema para su libro ese campo minúsculo: solo el engarce, que es continuación de una reflexión que lleva ya años trabajando, llevada ahora al arte, pero solo hasta sus rasgos más generales, sin ganas o sin necesidad de remangarse con los casos concretos. Solo lo que tienen en común lo que él llama las nuevas direcciones del arte: la ruptura con todo el pasado del arte. Por cuanto entiende que es la constatación de que por fin se ha llegado a sentir el pasado como tal, como esencialmente distinto del presente (III, 843-844). Las vanguardias históricas son en su plan de trabajo un síntoma. Porque piensa que el arte, como la ciencia, se mueve con más libertad, que está menos atado a la mentalidad anterior. El arte joven, dice, irrita a los hombres de generaciones anteriores, que se sienten engañados porque no lo entienden: la prueba de un cambio radical en la actitud ante el arte, que ha sido desalojado de la *zona seria* de la vida (III, 607-608). Un indicio de un tiempo nuevo que ha dejado atrás, o lo está haciendo, el respeto excesivo a la razón, que él no rechaza, pero que pone al servicio de la vida.

El arte nuevo, reubicado, queda ahora cerca del juego, como una actividad sin utilidad, sin obligaciones externas. Un esfuerzo lujoso, sin utilidad; inventado por el hombre, no impuesto por la circunstancia. Ya no pretende ocupar uno de los primeros puestos entre las preocupaciones del hombre. No tiene un contacto directo con la vida. Ha sido, escribe, “puesto entre paréntesis y virtualizado” (III, 915), frente al anterior, cargado de humanidad, trascendente. Ahora el arte ocupa un nuevo espacio en el orden de preocupaciones: no ha perdido ningún atributo, pero es menos grávido, menos serio. Porque –arropa Ortega su propuesta estética con el conjunto de su filosofía– los nuevos artistas saben que frente a la vida, que es el arte supremo, todas las demás artes pasan a un segundo plano. La deshumanización supone en principio solo una voluntad de estilo (III, 860), de distanciar el arte de la vida, de distinguir la interioridad subjetiva de la representación artística de esa interioridad: “Para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos –escribe– es menester separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser” (III, 854). Ese sentimiento iconoclasta de los artistas jóvenes con el arte del XIX es solo “respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte” (III, 862). Es el mecanismo –una desrealización– para liberar al arte de cualquier carga no artística. Porque el pintor, escribe, ya no va torpemente hacia la realidad, sino que va contra ella. Se propone deformarla (III, 858).

En su relato de los hechos en *La deshumanización del arte* explica que la pista se la dio Debussy, por su impopularidad, del que escribe también en “Musicalia”, en 1921. Aunque pasa rápido a la pintura, un terreno en el que le es más fácil

señalar la correlación en el arte de su teoría del conocimiento, que apunta a la percepción de la realidad como una construcción. La deshumanización, con su lectura, es resultado de la convicción de que las ideas no conforman la realidad, son otra cosa: “Entre la idea y la cosa –escribe– hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda esta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad. Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando esta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Ésta es la propensión nativa, humana” (III, 867). Pero ni de la música ni de la pintura puede escribir demasiado. Vela, en la transcripción de una de sus conversaciones con Ortega, le atribuye el convencimiento de que se puede hablar de un tema sin conocer su técnica. Pero, continúa, “un mínimo de intimidad con su técnica da mayor seguridad al juicio” (V, 114). Con la novela se siente más cómodo. Al menos para explicar unos requisitos técnicos mínimos para acercar al lector al desvelamiento de la intimidad de las cosas de que es capaz el arte, al mostrarlas ejecutándose, *in status nascens*¹⁴.

La técnica narrativa es una cuestión accesoria, subordinada a lo epistémico, en buena medida a Baroja, para exprimir mejor sus intuiciones de metafísico holgazán. Sus expectativas vienen del progreso que ha experimentado en su tiempo la psicología: hay observaciones tópicas, triviales, dice; pero también advertencias de plano más recóndito cuando se da con capas profundas de la vida, cuando el novelista es capaz de penetrar en sus personajes (III, 904). Pero en “El obispo leproso”, de 1927, justifica su papel, lo relevante de lo formal: “La novela impone un decálogo inexorable de imperativos y prohibiciones. [...] Todo defecto queda terriblemente acusado, y la obra, casi siempre, sin titubeos, fracasa” (IV, 146). Lo que le achaca a Baroja: que le quedan las novelas como balbuceos. Una crítica a la sintaxis y morfología de sus novelas que es casi un lugar común en su época, para Ortega una pega menor¹⁵, pero que es lo que enfoca para escribir *Ideas sobre la novela*, después de dedicarle otros textos más generales al donostiarra, más que a nadie.

¹⁴ Sobre el ser ejecutivo en Ortega, cf. J. SAN MARTÍN, *La fenomenología de Ortega y Gasset* (2012: 113-127 y 179-183) y E. FERRARI, “Ser ejecutivo y razón narrativa en la epistemología de Ortega” (2015: 133-146).

¹⁵ De hecho, en “La voluntad del barroco”, de 1912, escribe: “Suele sorprendernos la insatisfacción que nos dejan las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas pero nos parecen recintos deshabitados. Nada falta de lo inerte pero falta por completo lo semoviente” (VII, 310).

En “Ideas sobre Pío Baroja”, de 1910, y en “Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa”, de 1912, alude a sus defectos como novelista. Su obra le parece confusa, en lo ideológico y en lo estético. En lo estético por no seguir su imperativo de autopsia: más que novelas, escribe, parecen pellejos de novelas: suplanta la realidad de sus personajes por la opinión que tiene él de ellos, no les hace ejecutar ninguna acción ante el lector (II, 237). O por su “injustificable caprichosidad e inconexión” (VII, 297). En lo ideológico porque su pensamiento y su sentimentalidad son germinales, confusos, informes (VII, 272). Su intención fracasa. De ningún libro suyo puede decirse que esté bien, a pesar de los gérmenes estéticos que dispersa (VII, 295). Pero pueden salvarse como balbuceo, como sinceridad. Dejado a un lado lo técnico, en lo que apenas incide, estudia a Baroja como precursor de la nueva sensibilidad que está germinando en Europa (II, 214), por su gesto creador, por mostrar la incongruencia entre la sincera intimidad del europeo de principios de siglo y sus ideales (II, 228-229), por ejemplo con su Andrés Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia*, que representa ese nuevo sentir de los que Ortega llama bárbaros interiores, los que empezaron a publicar en 1898 (VII, 283-286). En él puede verse el logaritmo de su época, un síntoma, el primer golpe de una sangre nueva contra las venas de paredes envejecidas (VII, 292). Aunque su fuerte es sentir, no pensar. Tiene un temperamento de metafísico, más que de novelista, pero de metafísico, dice, un poco holgazán, sin metafísica (VII, 276). Solo esa emoción que suscita en él la existencia (II, 215). Pero que toma Ortega como punto de partida para su filosofía: “Mi intento es expresar con algún rigor en lenguaje de ideas lo que Baroja siente al vivir y al novelar” (II, 228), escribe poco antes de darle forma a sus *Meditaciones del Quijote*. ●

Fecha de recepción: 16/11/2015

Fecha de aceptación: 11/02/2016

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, A. (1966): *Introducción a la novela contemporánea*. Salamanca: Anaya.
- Aub, M. (1945): *Discurso de la novela española contemporánea*. México D. F.: Colegio de México.
- BAROJA, P. (1997): *La nave de los locos. Obras completas IV. Memorias de un hombre de acción II*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CANTILLO, C. (2011): "Vida, cultura, arte. La música en el pensamiento de Ortega y Gasset", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 23, 107-124.
- FERRARI NIETO, E. (2010): *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*. Zaragoza: Mira Editores.
- (2015): "Ser ejecutivo y razón narrativa en la epistemología de Ortega", *Daimon: Revista de filosofía*, 15, 133-146.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2005): "Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su «circunstancia» histórica", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 10-11, 245-274.
- GIUSTINIANI, E. (2007): "1946. Las conferencias de Lisboa y Madrid sobre «Idea del teatro»", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 14-15, 43-92.
- MAINER, J. C. (1986): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MARGOLIS, J. (1999): "The History of Art After the End of the History of Art", en *What, After All, Is a Work of Art?* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas, 10 volúmenes*. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset.
- ROVIRA REICH, M. M. (2002): *Ortega desde el humanismo clásico*. Pamplona: Eunsá.
- SALAS FERNÁNDEZ, T. J. (2001): *Ortega y Gasset, teórico de la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2013): "Música y filosofía. Las referencias musicales en la obra de José Ortega y Gasset", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 26, 117-128.
- SAN MARTÍN, J. (2012): *La fenomenología de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SESMA LANDRÍN, N. (2001): "Musicalia, origen de La deshumanización del arte", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 2, 83-90.
- PINO CAMPOS, L. M. (2009): "En torno a «Idea del teatro» de José Ortega y Gasset: Aportaciones y nuevas consideraciones", *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 27, 123-138.
- (2006): "Las ediciones de «Idea del teatro» de José Ortega y Gasset: algunas notas críticas", *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 24, 203-214.
- (2007): "Los orígenes del teatro y la filosofía en José Ortega y Gasset", en J. LASAGA, et. al. (eds.), *Ortega en pasado y en futuro. Medio siglo después*. Madrid: Biblioteca Nueva, Anexo II, 6.
- TORRE, G. de (1949): "Las ideas estéticas de Ortega", en *El fiel de la balanza*. Buenos Aires: Losada.
- VILLANUEVA, D. (1983): *La novela lírica*. Madrid: Taurus.