

# Reminiscencias en la justificación de Ortega del arte autónomo: Eutrapelia y evasión

Enrique Ferrari

ORCID: 0000-0001-7910-8134

## Resumen

Ortega incorpora el arte en su reflexión metafísica de la vida, que entiende como drama, al destacar su condición de autónomo en su defensa del arte joven y en su teoría de la novela. La autonomía supone para él, aunque no en un sentido estricto, un nuevo espacio diferente a la realidad que traslada al lector o al espectador fuera de su propia existencia. Esta evasión, que es, de hecho, ensimismarse el hombre a partir del arte, remite, como justificación, aunque con un nuevo desarrollo metafísico, a los mismos principios que la olvidada doctrina de la eutrapelia, que defiende el entretenimiento como modo de distensión.

## Palabras clave

Ortega y Gasset, drama, arte, autonomía, irrealidad, ensimismamiento, evasión, eutrapelia, Aristóteles

## Abstract

Ortega introduces the art in his metaphysical thought about life as a drama. He emphasizes its condition of autonomous when he writes about art new and the novel. For him (not in a strict sense) the autonomy is a new territory different from the reality where the reader or the spectator moves himself out from his own existence. This kind of escape is: the subject becomes lost in thought ("ensimismarse") because the art. It (as a justification) refers to the same principles of the forgotten doctrine of eutrapely that considers the entertainment as distension, although it has a new metaphysic presentation.

## Keywords

Ortega y Gasset, Drama, art, autonomy, unreal, to become lost in thought, escape, eutrapely, Aristotle

La vida, piensa Ortega, no consiste en un ser estático, sino en tener cada uno que ir haciéndose a sí mismo, en perpetua tensión, sin plena seguridad en el futuro. Es un drama. No una cosa que está ahí, un ser estático, sino lo que pasa, lo que acontece: un pasarle algo a alguien: lo que acontece al protagonista mientras le acontece, como escribe *En torno a Galileo* (Oc83, V, 31). No es una metáfora: la vida es esencialmente drama. Yo —escribe en *Meditación de la técnica*— no soy una cosa, sino un drama: una lucha por llegar a ser lo que tengo que ser (Oc83, V, 339). Una *res dramatica*, frente a la *res cogitans* cartesiana: porque el hombre no existe porque piensa; piensa porque existe (Oc83, VIII, 52). El hombre no tiene naturaleza: no es un cuerpo, ni un alma, que son cosas. Es un drama, un acontecimiento que le sucede a cada uno.

### Cómo citar este artículo:

Ferrari, E. (2009). Reminiscencias en la justificación de Ortega del arte autónomo: Eutrapelia y evasión. *Revista de Estudios Orteguianos*, (19), 125-137.  
<https://doi.org/10.63487/reo.529>

Revista de  
 Estudios Orteguianos  
 N° 19. 2009  
 noviembre-abril



Su existir no está dado hecho, sino que al existir y encontrarse con una determinada circunstancia está obligado a no dejar de existir. Porque lo único que le es dado es la necesidad de hacer su vida, de construirla: “La vida es un gerundio y no un participio: un *faciendum* y no un *factum*. La vida es quehacer” (*Oc83*, VI, 33). Porque le es dada la vida (no se la da él mismo), pero no le es dada hecha. No es como una mesa, fijada desde el principio para siempre. Es una tarea, algo que hay que hacer. Porque no tiene un ser preformado: su realidad tiene que írsela haciendo cada uno por sí mismo, instante tras instante, en perpetua tensión –escribe– de angustias y alborozos (*Oc83*, V, 31). Es lucha con el entorno<sup>1</sup>: un *dinamismo dramático* entre yo y el mundo (*Oc83*, IV, 400). Con su circunstancia: Lo que rodea de inmediato, como otro yo, al yo; lo que lo envuelve y afecta, la situación real y efectiva en la que se encuentra el yo. Ortega sube la metafísica a un escenario. El hombre, dice, se encuentra con la obligación de existir en un aquí y un ahora irremplazables ante los que tiene que sobrevivir. La vida, como núcleo de su filosofía, no es biología: es biografía (*Oc83*, IV, 194n.). Un género literario. Y para expresar esa connotación de actividad, que es el núcleo de su filosofía, acude a la imagen en el teatro: El hombre, como un actor, debe desempeñar un papel en una obra que encuentra a medias cuando entra en escena –la circunstancia que él no decide–, pero que depende de él desde el mismo momento de su aparición. Por lo que tiene que desarrollar su proyecto vital, su vocación, desde un imperativo de autenticidad que él mismo se exige<sup>2</sup>. Como el arquero con su blanco, que lee en Balzac: símbolo, como señala Molinuevo, de un nuevo sentido estético de la existencia, con Goethe como el viejo arquero ejemplar<sup>3</sup>.

El hombre no puede, en ningún caso, bajarse del escenario. En tanto que está viviendo, no tiene alternativas fuera del horizonte que es la totalidad sobre lo que lo rodea: el trasfondo de las vivencias con Husserl. Pero cabe, para Ortega, una posibilidad (única) de descanso (aunque no en un sentido absoluto) que sí puede aliviar esa *perpetua tensión* al olvidarse, por un momento, del *atrezzo* de la circunstancia: como un salirse del mundo que es, en realidad, un entrar en sí mismo. Porque ensimismarse –explica– es la acción por la que el hombre se retira virtualmente del mundo y se mete dentro de sí. El sujeto se libera de las cosas de su alrededor y entra y descansa en sí mismo. Ningún otro animal puede hacerlo: ninguno vive desde *sí mismo*, sino desde lo *otro*, alterado. Solo el hombre es el animal retirado, ensimismado (*Oc83*, V, 76), gracias al

<sup>1</sup> *Vid.* Pedro CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1984, p. 159.

<sup>2</sup> Antonio RODRÍGUEZ HUÉSCAR, *Semblanza de Ortega*. Barcelona: Anthropos, 1994, pp. 203 y ss.

<sup>3</sup> José Luis MOLINUEVO, *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 14 y ss.

margen de seguridad que le ofrece la técnica (*Oc83*, V, 301). Solo él puede de vez en cuando suspender su ocupación directa con las cosas, desentenderse de lo que lo rodea y meterse dentro de sí, para ocuparse de sí mismo y no de lo otro. Escribe en “Ensimismamiento y alteración”:

El mundo es la total exterioridad, el absoluto *fuera* que no consiente ningún fuera más allá de él. El único fuera de ese *fuera* que cabe es, precisamente, un *dentro*, un *intus*, la intimidad del hombre, su *sí mismo* que está constituido principalmente por ideas (*Oc83*, V, 300-301).

En principio la imagen del arquero que toma Ortega de Balzac para apuntar, directamente, con una precisión extraordinaria, al sentido de la visión ética de la vida como proyecto, se agota sin dar forma a esa posibilidad de evadirse de la realidad. Pero puede responder al ensimismamiento como un descanso lícito de ese proyecto que es la vida, con un sentido más concreto, si la figura del arquero nos remite a la del arco, y con este a una nueva alegoría, que trabaja también, desde Aristóteles (aunque la imagen no es suya) para una defensa del reposo de la actividad intelectual. Porque encadenando metáforas, se puede representar este ensimismamiento como el gesto con el que el arquero deja un momento el arco, que es la imagen con la que el evangelista San Juan justifica el descanso como distensión: con la *evasión* a través del arte en el filósofo madrileño y con la *eutrapelia* en una tradición que abre Aristóteles y recupera Tomás de Aquino, con la explicación de San Juan que aparece en las *Colaciones de los Padres*, cuando algunos se escandalizaron al verlo jugando con sus discípulos: Juan mandó a uno de ellos que tenía un arco que lo tensara, y después de hacerlo muchas veces le preguntó si podría hacerlo ininterrumpidamente. Le respondió que no, que se rompería el arco. Con lo que se justificó, con la respuesta, el propio Juan. Porque, como el arco, también se rompería el alma, dijo, si estuviera siempre en tensión.

*Eutrapelia*, en griego, es la calidad de lo que gira bien: el medio entre las bromas y los juegos que Aristóteles parece que encuentra en el *eutrapelos*, el hombre que gira bien, entre el *bomolochos*, que es el bufón, y el *agraikos*, que es el callado, incapaz de dar conversación. Porque con la *eutrapelia* señala, con un sentido que lleva hasta lo ético, un movimiento espiritual: girar y volverse hacia lo bello y hacia lo bueno para recrearse. Porque con esa recreación lúdica luego puede, otra vez, volver a una actividad importante y llevarla a cabo con más eficacia. Para justificar la diversión, como término medio, al final de su *Ética a Nicómaco*, remite a Anacarsis. La felicidad, dice, no consiste en divertirse. Pero tampoco en trabajar todo el tiempo. Lo sensato es la postura intermedia: la del príncipe escita del siglo VII a. C. Como escribe en el libro X: “Según Anacarsis, es preciso divertirse para dedicarse después a asuntos serios, y tie-

ne mucha razón. La diversión es una especie de reposo, y como no se puede trabajar sin descanso, el ocio es una necesidad. Pero este ocio, ciertamente, no es el fin de la vida, porque sólo tiene lugar en vista del acto que se ha de realizar más tarde. La vida dichosa es la vida conforme a la virtud, y esta vida es seria y laboriosa; no la constituyen las vanas diversiones. Las cosas serias están, en general, muy por encima de las gracias y de las burlas; y el acto de la mejor parte de nosotros, o de lo mejor del hombre, se considera siempre como el acto más serio"<sup>4</sup>. Una justificación que luego retoma Tomás de Aquino en su comentario a la ética aristotélica, más receptivo que otros miembros de la Iglesia, para concretar los límites del esparcimiento, como herramienta solo para volver luego al trabajo serio<sup>5</sup>.

Aunque ni Aristóteles ni Santo Tomás plantean explícitamente el arte o la literatura como un mecanismo para esta diversión sana. Con la legitimación del placer que la ficción produce en el lector, o en el espectador. Con una postura que toma fuerza en los siglos XVI y XVII. Sobre todo con el prefacio del helienista Jacques Amyot en su traducción francesa a Heliodoro publicada en 1547:

La imbecilidad de nuestra natura no puede sufrir que el entendimiento esté siempre ocupado a leer materias graves y verdaderas, no más que el cuerpo no podría durar sin intermisión del trabajo de muchas obras. Por lo cual es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes pensamientos e imaginaciones, o, a lo menos, usar de algún descanso y alivio para le tornar después a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia<sup>6</sup>.

Que recuerda mucho al que escribió en el siglo II Luciano en su preámbulo a *Historia verdadera*:

Como los que cultivan el atletismo y se ocupan de cuidar su cuerpo no se preocupan solo de su forma física y de los ejercicios gimnásticos, sino también, en el momento oportuno, de relajar sus miembros, cosa que es parte importantísima del entrenamiento, así, para los que se entregan al estudio de las letras, estimo que conviene, después de la prolongada lectura de obras serias, relajar sus mentes y tonificarlas con vistas a futuras fatigas<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES, *Moral, a Nicómaco*. Madrid: Espasa, 1997, p. 402.

<sup>5</sup> Tomás de AQUINO, *Suma teológica*, II-II, 168, 2, c.

<sup>6</sup> Jacques AMYOT, "Prólogo", en Heliodoro, *Historia etiópica...* Citado por Thomas R. HART, en *Cervantes' Exemplary Fictions*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994, p. 42.

<sup>7</sup> LUCIANO, *Historia verdadera*. Barcelona: Labor, 1974, I, 1-2.

Fray Juan Bautista Capataz vincula también la literatura al esparcimiento, y la justifica por ello, en su aprobación a las *Novelas ejemplares* de Cervantes el 9 de julio de 1612. Para darle un sentido al título del libro (en principio, según Wardropper, *Novelas ejemplares, de honestísima recreación*)<sup>8</sup>, y a la advertencia del propio autor. Porque escribe Cervantes: “Te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer petitoria”<sup>9</sup>. La justificación, de uno y otro, viene dada solo por el entretenimiento, al introducir al lector en la ficción, para que la *viva* casi como un personaje más: “He visto y leído las doce *Novelas ejemplares*, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra; y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana, y avisa a las repúblicas de los daños que de algunos vicios se siguen, con otras muchas comodidades”, escribe fray Juan Bautista<sup>10</sup>, con la derivación morfológica de *eutropelia*, que pasa a significar, también, un juego de manos, o un divertimento, pero sin esa connotación moral de lo moderado, que tampoco tiene otra versión aún más modificada del término: tropelía, o tropelia.

Los nueve episodios que cuenta Berganza a Cipión en *El coloquio de los perros* son nueve formas distintas de reaccionar frente al mal que, vistos desde el capítulo final, convierten la novela en una reflexión sobre una cuestión externa a la novela: qué se debe hacer frente al mal. Pero la historia queda encerrada en el marco de otra narración: *El casamiento engañoso*: porque tras contar Campuzano a su amigo la historia de su casamiento, decide contarle también *El coloquio de los perros*: aquello que hablaron la primera noche Cipión y Berganza y que él ya ha escrito en su cartapacio. Con lo que Cervantes plantea una reflexión más abarcadora, desde lo epistemológico, en ese segundo nivel, metaliterario: la relación entre verdad y ficción: una nueva forma de interpretar la realidad. Porque con *El casamiento engañoso* como primer episodio en la estructura de la novela la reflexión ya no es extraliteraria, sino sobre la verdad y la literatura. En el Renacimiento una y otra se confunden hasta constituir una sola operación: la vida se modelaba desde las pautas de los libros, que tenían como misión enseñar a los lectores cómo vivir rectamente. Cervantes va a defender que lo leído y lo vivido son niveles de realidad no equiparables: La literatura no es vida, sino artificio.

<sup>8</sup> Bruce W. WARDROPPER, “La eutropelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 25-30 de agosto de 1980. Roma: Bulzoni, 1982, p. 165.

<sup>9</sup> Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2000, tomo I, p. 51.

<sup>10</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 45.

Por lo que no tiene que dar explicaciones de su existencia identificando su discurso con otros más prestigiosos. El marco (con la terminología de Ortega) funciona entonces como tema metaliterario al hacer Cervantes del relato del perro Berganza la narración de Campuzano a su amigo, como una ficción (*El coloquio de los perros*) dentro de otra ficción (*El casamiento engañoso*) con las que explica los diferentes ámbitos que crea como línea divisoria entre el arte y la realidad o la vida.

La novela, piensa, es autónoma: la literatura no tiene que justificarse ante la vida. A Cervantes le vale con el entretenimiento, como le advierte en el prólogo al lector. Porque, decía Tomás de Aquino, no es posible permanecer en tensión todo el tiempo. Como un arco, que acabaría rompiéndose. “Que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse”, escribe también en el prólogo Cervantes<sup>11</sup>. Porque solo promete deleitar al lector despreocupado: Aquel que se acerque a sus libros buscando un modelo para su vida, el parodiado como Don Quijote<sup>12</sup>, no va a acabar satisfecho. Y si hablaron o no realmente Berganza y Cipión no es relevante, porque no es una historia lo que lee Peralta, sino una ficción, donde lo que importa es el artificio. Como le dice a Campuzano, después de la lectura: “Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento”<sup>13</sup>.

También Ortega asume, ya en sus primeros trabajos, la autonomía como postulado básico del arte. Aunque no deja escrita una reflexión crítica explícita para concretar a qué se refiere exactamente: En lo epistemológico, con pocas referencias, como una racionalidad específica, porque habla de la metáfora o del principio de individuación o de la ejecutividad como modos de desvelar aspectos de la realidad ocultos para otras esferas del conocimiento. O en lo ontológico, más explícito, mucho más importante en su filosofía, con la frontera de mundos –el real de la vida cotidiana y el irreal como ámbito de la ficción– que convierte en matriz para nuevas diferencias e indicaciones metodológicas que desarrolla sobre todo con el referente de la novela, de la novela realista del

<sup>11</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 52.

<sup>12</sup> Lo define CERVANTES al comienzo del libro (*Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Crítica, 1998, p. 39): “Él se enfrascó tanto en su lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.”

<sup>13</sup> Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ob. cit., tomo II, p. 359.

XIX. Porque la autonomía implica en Ortega (que se olvida de otras disquisiciones sociales y políticas) una distancia insalvable con la realidad, como dos polos opuestos con los que lleva hasta el extremo las delimitaciones ontológicas para hacer posible la evasión de cada individuo de su propia vida, con una función que se adentra en lo existencial: la creación de un nuevo espacio separado de la realidad. Una abertura de irrealidad, un continente irreal, un horizonte irreal. Con un desarrollo metafísico más ambicioso, pero con el mismo motivo que la eutrapelia, al final, para justificar el arte.

Porque con un concepto más amplio, el de virtualidad (al que pertenece el arte como fantasmagoría), encaja en su definición las dos posibilidades de la autonomía: Como estructura: un régimen exclusivo (*Oc83*, II, 142); y como posibilidad: un retirarse del mundo (*Oc83*, III, 411). El artista se desmarca de las reglas de la realidad y asume, consciente, su papel de creador para que su obra no sea una mera copia, sino creación. Con la deshumanización que, como voluntad de estilo, implica alejarse de la realidad, de las formas naturalistas de la pintura, para reubicar el arte: para desprenderse de las cargas sociales que se le habían asignado en el círculo de responsabilidades que él considera trascendentales, y así poder ahondar en sí mismo, encerrarse, con una legislación propia, sin tener que responder ante nadie fuera. Autónomo: no la ficción de la realidad, sino la realidad de la ficción, como escribe Molinuevo<sup>14</sup>. Para Ortega, un orbe irreal, que permite la única posibilidad de evasión de la vida, que es en cada individuo la realidad radical: el ser-ejecutivo de la vida como posición absoluta, dice Regalado<sup>15</sup>. Porque en tanto que presupone la creación de un nuevo espacio, la autonomía del arte le sirve como recurso para orientar la reflexión estética sobre la novela o el arte de vanguardias hacia su metafísica, con el traslado (en un sentido metafórico, no absoluto) del lector o del espectador a ese espacio nuevo diferente a la realidad. El fin de esa autonomía es hacer del arte, sobre todo, un mecanismo para la evasión del lector o espectador, como un modo de esparcimiento: de desconectar de la tarea en la que consiste vivir, olvidándose de sí mismo, de su propia existencia.

Aunque no fija con precisión esa irrealidad que es el espacio del arte autónomo. Le basta con que exista ese espacio para poder trasladar al lector o al espectador. Como una pieza más para su entramado, para la que no raspa el fondo básico que tiene que sostener sus propuestas estéticas desde esa perspectiva ontológica: no concreta ni el origen (necesariamente desde la realidad), ni la gestación, ni las formas y límites de esa irrealidad. Porque el marco, en un

<sup>14</sup> José Luis MOLINUEVO, *El sentimiento estético de la vida*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 34.

<sup>15</sup> Antonio REGALADO, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 90.

sentido estricto, no separa más que dos realidades, o dos objetos reales, aunque uno de ellos, como ha escrito Margolis, incorpora, como entidad cultural, propiedades intencionales<sup>16</sup>. Y su función de aislante del contorno vital, sin una representación física, sólo puede darse de algún modo desde el ensimismamiento, que Ortega toma como una retirada del mundo para *meterse* el hombre en sí mismo: como un modo de desprenderse de lo que lo rodea para descansar en sí mismo. Con lo que ese trasplantarse al mundo imaginario que Ortega explica sobre todo con la novela, que tiene que ser hermética, sería un modo más de ensimismamiento para el lector, convertido en sonámbulo, en el que la lectura es el mecanismo que lo pone en funcionamiento: la evasión, con su terminología. Porque su misión es anestesiar al lector de la realidad con un nuevo mundo incomunicado con el real: un mundo más allá, como escribe Javier San Martín, de las realidades que forman la nueva identidad de la metáfora, del arte<sup>17</sup>. Que el espectador salga de su vida real para adentrarse en un mundo que es un engaño (la paradoja del comediante de Diderot)<sup>18</sup>, un hacer irreal, ficción, broma, farsa, muy cerca de los *mendax* de San Agustín, lo que siendo falso no se hace pasar por verdadero; y no de los *fallax*: lo que siendo falso se hace pasar por verdadero. Porque la vida humana no puede ser exclusivamente seriedad. No hay otra respuesta que la farsa del arte, que es un modo de distraerse, al deseo extravagante de Baudelaire (que recoge Ortega en *¿Qué es filosofía?*) cuando le preguntaron dónde le gustaría vivir: “¡Ah, en cualquier parte! ¡En cualquier parte con tal que sea fuera del mundo!” (Oe83, VII, 468). No hay otro modo posible de evasión de la vida.

Toma la farsa, en *La deshumanización del arte*, en *Idea del teatro*, que escribe veinte años más tarde, como “una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana, un lado imprescindible de nuestra existencia” (Oe83, VII, 466). Porque la entiende como irrealidad. No pretende reflejar la realidad, sino, al contrario, evadir al hombre del mundo real, de su vida, y llevarlo a un mundo irreal que es el arte que crea el hombre de alma jovial. El sujeto busca la farsa, la reconoce como farsa, como hace el espectador cuando acude a ver una obra de teatro. Lo que el actor hace o dice no lo hace *en serio*. Es un farsante. Su interpretación es un hacer irreal, es ficción, broma, farsa. Y el público lo recibe como tal; sale de su mundo, de su realidad y penetra en ese otro mundo irreal que le ofrece el arte. La farsa existe desde que existe el hombre. Porque la vida humana no puede ser exclusivamente seriedad; necesita de estos momentos de ficción (Oe83, VII, 465-466). Una evasión que ya le había leído, de joven, a

<sup>16</sup> Cfr. Joseph MARGOLIS, *Selves and other texts: The case for cultural realism*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 133-153.

<sup>17</sup> Javier SAN MARTÍN, *Fenomenología y cultura en Ortega*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 138.

<sup>18</sup> *Íbid.* Denis DIDEROT, *La paradoja del comediante*. Madrid: Ediciones del Dragón, 1986.

Worringer, del que da cuenta, en 1911, en "Arte de este mundo y del otro": Para Lipps el arte propende siempre a presentar las formas orgánicas vivas en toda su riqueza. Pero Worringer cree que hay otra voluntad artística que quiere lo no vivo: Al hombre primitivo, que concibe el mundo como una absoluta confusión, su espanto a la realidad le lleva al estilo geométrico; eleva lo vivo de las formas orgánicas a una regularidad inorgánica superior. Con el dibujo geométrico, el espectador o el autor no goza de sí mismo, sino que, al contrario, se salva de su *naufugio interior*; se olvida de él ante aquella nueva realidad clara, precisa, alejada de lo mudable y lo confuso: "Me salvo en ella de la vida, de mi vida" (*Oc83*, I, 193-195).

La evasión –advierte– es imposible en un sentido absoluto, como una solución metafísica que responda a la necesidad de cada uno de descansar de tanto en tanto de su vida, que es un quehacer que no se detiene. Pero con esa *evasión* desde la farsa, desde la ficción, encaja su teoría del arte que escribe para justificar los movimientos de vanguardia con el núcleo de su razón vital. Lo explica en sus conferencias sobre el teatro de 1946:

Es imposible la evasión [...] La vida está llena de pesadumbre. A una criatura así, el Hombre, cuya condición es tarea, esfuerzo, seriedad, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexcusablemente necesario algún descanso. ¿Descanso de qué? ¡Ah, claro está! ¿De qué va a ser? De vivir o, lo que es igual, de "estar en la realidad", náufago en ella. Esto es lo que irónicamente quería decir Baudelaire: que el hombre necesita de cuando en cuando evadirse del mundo de la realidad, que necesita escapar (*Oc83*, VII, 468).

Porque, en términos más relajados, Ortega sí plantea una evasión a otro mundo que, explica, no es real (sólo así merece la pena): un orbe irreal en el que uno mismo se convierte también en irrealidad. Como en *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) de Woody Allen, en la que Cecilia, la protagonista, se refugia de la realidad miserable de su trabajo y su matrimonio en el cine, en las películas que la transportan a otro mundo por unas horas. La realidad y la ficción, que al principio quedan bien delimitadas por el color y el blanco y negro de la imagen, de pronto se confunden y los personajes alternan realidad e irrealidad. O como le cuenta, en la última de las *Novelas ejemplares*, la bruja Cañizares al perro Berganza de sus encuentros con el diablo: "Hay opinión de que no vamos a estos convites sino con la fantasía [...]. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente"<sup>19</sup>. Es

<sup>19</sup> Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2000, tomo II, p. 340.

una suspensión de la vida con la que Ortega engarza metafísica y estética, porque la forma más perfecta de evasión, escribe en “Idea del teatro”, son las bellas artes: “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 distraídos de nuestro mundo y trasplantados al mundo imaginario de la novela” (Oe83, VII, 468-470). Una misión, la de la evasión de la realidad con la creación de algo sustantivo que no copie lo real, que no es nada fácil para el artista. Pero solo con la novela, que para él tiene una carga vivencial muy fuerte, es capaz de ir encadenando términos desde el principio (para él básico) del arte, la intrascendencia, con una carga ontológica que responde a los parámetros de su razón vital, hasta los mecanismos últimos que hacen de la novela un elemento hermético, con referencias constantes a Dostoyewsky, Stendhal o Cervantes. Porque, en su teoría, es el hermetismo, la incomunicación entre la realidad del lector y la de la narración (que es irrealidad), la forma en la novela de la intrascendencia (Oe83, III, 410-413).

Es esa falta de seriedad, escribirá en *La idea de principio en Leibniz*, en 1947, *la maravillosa misión y el don prodigioso* del arte (también frente a la seriedad de la vida). La lectura de una novela es: “una hora de asueto metafísico y liberación de la onerosa seriedad que es la vida” (Oe83, VIII, 305). Cualquier intención trascendental (política, ideológica, simbólica o satírica) la perjudica seriamente, al referirse al horizonte efectivo del lector: “No puede ser más que novela, *no puede de su interior trascender por sí mismo a nada exterior*, como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando. Nuestro brazo de soñadores es un espectro sin vigor suficiente para sostener un pétalo de rosas. Son ambos universos de tal modo incompenetrables, que el menor contacto de uno con otro aniquila el uno o el otro” (Oe83, III, 412). La misión del novelista es, principalmente, anestesiar al lector de la realidad, introducirlo en una existencia virtual impenetrable, cerrada a lo real. Olvida y le hace olvidar al lector la realidad que queda fuera de la novela. Lo que –señala– no impide que, una vez vuelto el lector a la realidad, la novela quede olvidada en ese otro mundo de irrealidad. Porque el hermetismo hace de la vivencia del lector, en la lectura, un *delicioso sonambulismo*. Pero un sonambulismo que, escribe Ortega en *Ideas sobre la novela*, es *fértil* porque suscita en el lector *resonancias vitales* (Oe83, III, 412-413).

El mundo de la novela y el mundo real están comunicados. El lector no puede permanecer atento a los dos a un mismo tiempo. Mientras lee una novela permanece ausente. Consigue evadirse de su existencia. Este efecto –“¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y

pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones!” (Oe83, III, 410)– es el que caracteriza a la novela frente a otros géneros literarios. La poesía nace para ser vista desde fuera, por lo que no entra en colisión con la realidad del lector; en cambio, la novela ha de ser vista desde su propio interior, con lo que resulta incompatible con la realidad exterior. El hermetismo es su exigencia básica: Todas las condiciones de este género *tupido*, dice, remiten a él. Porque si no es un *orbe obturado a toda realidad* no es posible su función de evadir al lector de su propia existencia. Y se convierte en espectro, que en el vocabulario de Ortega tiene un sentido diferente al de *fantasmagoría*, que es el orbe nuevo creado por el arte (Oe83, XII, 156). Espectro implica, con su invisibilidad, un arte incapaz de sustituir a la realidad y, por tanto, incapaz de evadir al lector o espectador. Lo escribe en “Ideas y creencias”, en 1934: “Para que dejemos de ver una cosa, para tajarla, tenemos que ver otra, la que tapa. El espectro se caracteriza por no arrojar sombra ni ocultar tras sí un trozo de universo” (Oe83, III, 414).

El autor ha de atraer al lector al ámbito cerrado que constituye la novela e impedir que salga de él, mantenerlo aislado del espacio real que ha abandonado. Con ese imperativo de la novela que llama autopsia, con una imagen que remite a un estudio analítico minucioso, como el examen anatómico de un cadáver. *Autopsia*, el término griego, es la acción de ver por los propios ojos: “Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos” (Oe83, III, 391). Porque es un género moroso, retardatario, que se recrea en la presentación de los personajes (Oe83, III, 393-394). El argumento, lo descrito, apenas interesa. Basta con un mínimo de acción. Lo que vale es la descripción misma, lo más minuciosa posible, llena de detalles, para hacer de la novela un mundo hermético, sin andamiajes a la vista, capaz de hacerle olvidar al lector, absorto en ese nuevo mundo virtual, su realidad: “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*” (Oe83, III, 409). Escribe:

Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad. [...] Si se nos deja comparar el mundo interior del libro con el externo y real, y se nos invita a ‘vivir’, los tamaños, dimensiones, problemas, apasionamientos que en aquel nos son propuestos, menguarán tanto de proporción e intensidad que habrá de desvanecerse todo su prestigio (Oe83, III, 411).

“Las máximas novelas son islas de coral formadas por miríadas de minúsculos animales, cuya aparente debilidad detiene los embates marinos”, escribe en *Ideas sobre la novela* (Oe83, III, 414). Como la puerta del baptisterio de Flo-

rencia de Ghilberti: el ejemplo en sus postulados formalistas de la preocupación exclusiva por la labor artística: por la búsqueda de la virtuosidad técnica y no por la innovación, como la labor de los rapsodas, de Homero, que con esa complacencia en moldear las figuras lo hace ejemplo para novelistas: “¡Novelista, mira la puerta del Baptisterio florentino que labró Lorenzo Ghilberti!”. Será novelista –afirma en sus *Ideas sobre la novela*– sólo aquel que sienta la necesidad de contar, quien se vierta sobre la novela sin nostalgia por la vida efectiva (*Oc83*, III, 413).

El de Ortega es un proyecto más ambicioso, que tiene un recorrido metafísico a partir del engarce en que queda convertida la autonomía en su teoría del arte. Pero la justificación, al final, es también la distensión: el *otium* frente al *nec otium*, el ocio y el negocio, el primero como esparcimiento intelectual, con una oposición de tiempos, o de ocupaciones, como proponía la vieja doctrina de la eutrapelia. Aunque él lo convierte en una oposición de espacios, como realidad e irrealidad, en los que se encuentra el individuo como lector o espectador, para oponer a la seriedad que es la vida el asueto metafísico que proporcionan las bellas artes: La lleva del ámbito de las actividades intelectuales, en el que lo tenía confinado la eutrapelia, a la vida, que entiende como una actividad que lo abarca todo. El escritor atrapa al lector en su telaraña, y así lo encierra en mundos extraños, ha escrito ahora Jorge Volpi. Con esa misma lectura ontológica de la autonomía que hace Ortega y Gasset, como creación de un nuevo mundo para dar con un nuevo espacio que posibilite al lector trasladarse fuera de su entorno, que luego puede tener implicaciones epistemológicas y sociales, pero que se deben, a la fuerza, a la ontológica. Escribe Volpi en sus *Mentiras contagiosas* de 2008:

Entramos, casi sin darnos cuenta, en un universo paralelo con sus propias leyes, sus causas y razones, y en especial con sus extraños habitantes. Es un mundo aparte, que contiene algunas semejanzas con el nuestro, pero que posee otra lógica; advertimos ciertos destellos que hacen que nos reconozcamos o reconozcamos parte de nuestra historia, pero se trata de una apariencia. Otro hombre, que imagino igual a mí (o al menos parecido), crea un mundo similar al que yo conozco, un espacio que me parece familiar y en el cual me adentro si sigo sus indicaciones. Es un demonio (casi un dios): me invita a abandonar la realidad, mi realidad, para pasar a la suya, a su piel. Mientras leo, el novelista se apodera de mí, me invade, me posee. Leo y estoy endemoniado, no me pertenezco, me desgajo. Leo y entro en un universo, el de la novela, ansioso por encontrar puntos de referencia que me permitan seguir avanzando. No hay salida<sup>20</sup>. ●

<sup>20</sup> Jorge VOLPI, *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008, pp. 205 y ss.

## ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, *Moral, a Nicómaco*. Madrid: Espasa, 1997.
- CEREZO GALÁN, Pedro, *La voluntad de aventura*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1984.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2000.
- DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*. Madrid: Ediciones del Dragón, 1986.
- HART, Thomas R., *Cervantes' Exemplary Fictions*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.
- LUCIANO DE SAMOSATA, *Historia verdadera*. Barcelona: Labor, 1974.
- MARGOLIS, Joseph, *Selves and other texts: The case for cultural realism*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2001.
- MOLINUEVO, JOSÉ LUIS, *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- , *El sentimiento estético de la vida*. Madrid: Tecnos, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, 12 vol. Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1983.
- REGALADO, Antonio, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio, *Semblanza de Ortega*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- SAN MARTÍN, Javier, *Fenomenología y cultura en Ortega*. Madrid: Tecnos, 1998.
- TOMÁS DE AQUINO, santo, *Suma teológica*, II-II, 168, 2, c.
- VOLPI, Jorge, *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- WARDROPPER, Bruce W., "La eutrapelia en las Novelas ejemplares de Cervantes", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 25-30 de agosto de 1980. Roma: Bulzoni, 1982.