

# Ortega y la circunstancia

María Luisa Maillard

ORCID: 0000-0002-1125-0529

## Resumen

En alguna de sus últimas reflexiones, María Zambrano se lamenta de la creciente importancia que la circunstancia fue adquiriendo en la obra de su maestro Ortega y Gasset, en detrimento del "yo", ese otro componente de la vida humana. Este artículo quiere profundizar en esa reflexión, realizando un recorrido por el papel que la circunstancia jugó en la vida y obra de Ortega y Gasset, y ha escogido seguir el hilo de sus reflexiones estéticas, al entender que es allí donde se aprecia con más claridad que, de los dos componentes de la vida humana —el yo y su circunstancia—, ambos con un elemento de destinación, es la segunda categoría la que acabará imponiéndose en su filosofía, sancionando la comprensión de la razón vital como razón histórica.

## Abstract

María Zambrano complains about the increasing importance that the circumstance was acquiring in Ortega y Gasset's works, to the detriment of "me". This article penetrates into the role that the circumstance played in Ortega y Gasset's works, specially into his aesthetic reflections. It shows clearly both components of the human life: I and circumstance. Both with an element of destination. Nevertheless the circumstance is imposed in his philosophy and it sanctions the comprehension of the vital reason as historical reason.

## Palabras clave

Ortega y Gasset, María Zambrano, Circunstancia, Yo, Estética, Arte, Irrealidad, Perspectiva, Generación

## Keywords

Ortega y Gasset, María Zambrano, Circumstance, I, Aesthetic, Art, Unreal, Perspective, Generation

**D**ebo confesar que estas reflexiones surgen al hilo de unas palabras de María Zambrano acerca de la filosofía de su maestro Ortega y Gasset —de la que ella siempre se sintió deudora—, escritas en carta a Agustín Andreu en los años 70:

Las metáforas y símbolos y mitos tienen esto: resumen la experiencia metafísica y física a la par. La metafísica es empírica, la filosofía "a priori". Y hay que conjugarlas las dos. Así lo he explicado año tras año y no sé si conseguí escribirlo. Ahora estamos en tiempos en que la conjugación es menospre-

### Cómo citar este artículo:

Maillard, M. L. (2009). Ortega y la circunstancia. *Revista de Estudios Orteguianos*, (18), 211-227.

<https://doi.org/10.63487/reo.552>

Revista de  
Estudios Orteguianos  
Nº 18. 2009  
mayo-octubre



ciada en aras de la declinación hasta llegar como “principio” o comienzo al “circunstancias de ablativo”. Ay, mi maestro que no lo supo y así se le “cortó” su tesis metafísica acerca de la Razón Vital.

El circunstancial de ablativo es vertedero donde todo va a parar y lo vi en el *cultivo* de las circunstancias —según mi maestro que en ello no reparó porque hubiera tenido que adentrarse por el pronto en la consideración del Sujeto —¡ese yo!— y entonces se hubiese presentado que el YO-sujeto pide conjugación y la ofrece<sup>1</sup>.

Para Zambrano, la razón vital se había “despeñado” en la circunstancia. Siguiendo el hilo de sus palabras, me he propuesto reflexionar sobre el papel que la circunstancia jugó en la vida y obra de don José Ortega y Gasset.

Lo primero que salta a la vista es que la figura de don José Ortega y Gasset, más que cualquiera otra de su momento histórico, se refleja en el espejo de su circunstancia. Y cuando hablamos de la figura de Ortega, estamos hablando de su ser más íntimo: su vocación vertida en su obra y la varia recepción que ésta ha recibido. Y cuando hablamos de su circunstancia, hablamos de España como el mismo Ortega se ha encargado de subrayar en varias ocasiones<sup>2</sup>.

De todos es sabido la primera y genial anticipación de su antropología vertida en lo que debemos considerar propiamente su primer libro *Meditaciones del Quijote*: “yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella, no me salvo yo”. Y la pregunta que de ella se deriva: ¿se puede salvar la circunstancia?, ¿depende mi vida de ello?, ¿desde dónde se salva la circunstancia? En el juego entre el yo y la circunstancia se dirime la vida humana, y de la jerarquía de entrambos elementos se deduce una muy diferente antropología.

La circunstancia fue una criatura veleidosa en la vida de Ortega, como en la mayoría de los mortales, me atrevería a decir. Si es innegable el viento favorable que arropó sus inicios y sus años de madurez posibilitando un magisterio indudable sobre la vida intelectual española de las tres generaciones de la llamada Edad de Plata; la circunstancia se complica para el filósofo a partir de 1931, cuando se considera en la obligación de entrar en la política española y se acaba quedando solo con sus ideas sobre el momento histórico, la exigencia de esfuerzo deportivo y la minoría selecta. La circunstancia aún le presentará

<sup>1</sup> M. ZAMBRANO, *Cartas de la Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*. Pretextos: Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 71 y 183.

<sup>2</sup> “La idea de que el destino concreto del hombre es la reabsorción de su circunstancia, no era para mí sólo una idea, sino una convicción. [...] La circunstancia es a la vez una perspectiva, y como tal, tiene siempre un primer término y tras éste otros, hasta uno último. Ahora bien, el primer término de mi circunstancia era y es España”. Ortega y Gasset, “Prólogo para alemanes”, en *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1983, Oe83, VIII, 54.

su rostro más hosco a partir de 1936 en que el exilio y la penuria económica adelgazan su figura pública. Pero quizás lo peor aún estaba por llegar: la recepción de su obra después de su muerte en 1955. Si a finales de los años cincuenta su figura aún pudo ser reivindicada por algunos profesores liberales y su entierro en 1955 puede considerarse como la primera manifestación de intelectuales contra el régimen de Franco, ya en los años 60 Martín Santos en su novela *Tiempo de silencio* encabeza un largo proceso de cuestionamiento de su legado por parte del “pensamiento progresista” que dura prácticamente hasta mediados de los años ochenta.

Antonio Rodríguez Huéscar, en una conferencia pronunciada en 1983<sup>3</sup> en la Fundación Ortega, en la conmemoración del Centenario del nacimiento de Ortega, se pregunta por las razones por las que en España “su semilla intelectual no ha fructificado en proporción adecuada a su potencial fertilidad” y señala varias causas. Existe una primera, ya expresada por Ortega en los años cuarenta<sup>4</sup> y que en alguna medida atraviesa todas las otras: la acusación de que Ortega no hace filosofía sino literatura. La segunda sería la ruptura de la continuidad cultural que supuso la Guerra Civil y la inmediata posguerra donde todo posible influjo de Ortega fue desterrado de las instituciones oficiales y se pretende incluir al filósofo en el índice de libros prohibidos. Discípulos fieles de Ortega como Julián Marías<sup>5</sup>, Laín y Aranguren tienen que salir en su defensa en los primeros años de los cincuenta. La tercera y quizás la de más larga duración se inicia en los años sesenta, en los que se recrudece la crisis de la filosofía occidental y en la Universidad española domina la filosofía analítica o marxista. Según Huéscar en esos momentos se intenta neutralizar el pensamiento de Ortega por dos caminos: situando al filósofo en el limbo del pretérito perfecto, a la vez que se rechazan en la Universidad los escritos de los discípulos más directos de Ortega como Julián Marías y el mismo Huéscar, quienes en esos mismos años continúan su labor callada de recuperación del maestro, al igual que otros muchos en el exilio hispanoamericano como Ferrater, Salmerón y Gaos, si bien al margen de una Universidad española

<sup>3</sup> A. RODRÍGUEZ HUÉSCAR, “Sobre el problema de la recepción de la filosofía de Ortega: la visión de Rodríguez Huéscar”, *Revista de Estudios Ortegaianos*, 4 (2000), pp. 129-137.

<sup>4</sup> “Pensar que durante más de treinta años —se dice pronto— he tenido día por día que soportar en silencio, nunca interrumpido, que muchos pseudointelectuales de mi país descalificaban mi pensamiento, porque no escribía más que metáforas —decían ellos. Esto les hacía triunfante sentenciar que mis escritos no eran filosofía. [...] Parece mentira que ante mis escritos nadie haya hecho la generosa observación que es, además irrefutable, de que en ellos no se trata de algo que se da como filosofía y resulta literatura, sino por el contrario, de algo que se da como literatura y resulta ser filosofía”, *La Idea del principio en Leibniz*, Oc83, VIII, 292-293.

<sup>5</sup> Ya en 1948 Julián MARÍAS publica, en la editorial El viento del sur, el primer escrito específico sobre su maestro: *Ortega y la idea de razón vital*.

impermeable a esta influencia. En la década de los ochenta, según Rodríguez Huéscar, la situación se mantiene, aunque comienza una lenta recuperación de la figura del filósofo que dura hasta nuestros días<sup>6</sup>. Sin duda en esta recuperación jugó un importantísimo papel Soledad Ortega, hija de Ortega y Gasset, quien no sólo fue el gran apoyo de su padre en los primeros años del exilio de la familia en Grenoble, París, Holanda y Gran Bretaña; sino que fue la artífice junto con su hijo José Varela de la creación en 1978 de la Fundación José Ortega y Gasset depositaria del archivo que hizo posible la nueva edición de sus *Obras completas* en 1983. Posteriormente propició la creación del Instituto Universitario Ortega y Gasset, organismo que presidió hasta 1993 y desde el que alentó la nueva edición de las *Obras completas* que iniciaron su andadura en el año 2004 y que ya llevan ocho tomos editados por Taurus en coedición con la Fundación Ortega.

Si la circunstancia ha sido veleidosa con la figura de Ortega, o tal vez por ello, no ha dejado de ser una categoría que progresivamente ha ido ocupando más espacio en el desarrollo de su razón vital y su comprensión como razón histórica. Por ello hemos escogido reflexionar sobre la evolución del concepto de circunstancia en su obra, y lo vamos a hacer siguiendo el hilo de sus ideas estéticas, porque es justamente allí donde se aprecia con más claridad que, de los dos componentes de esa realidad radical que es la vida humana, el yo y su circunstancia —ambos con un componente de destinación—, es esa segunda variable la que acabará imponiéndose en su filosofía tiñéndola en sus últimos años de unos toques sombríos que no se encontraban en su primera etapa. Y es esa deriva la que conducirá a su discípula Zambrano a distanciarse en los años cuarenta de la razón vital orteguiana que ya se consolidaba como razón histórica.

Nadie que tenga un conocimiento mínimo de la obra de Ortega desconoce su íntima y conflictiva relación con la literatura. Y no hablamos solamente de su estilo de escritura que gusta de la metáfora y la retórica, del texto periodístico y del ensayo más que del libro sistemático, y que fue la causa, como ya hemos señalado, de algunas descalificaciones de su pensamiento. No vamos a entrar en ese controvertido asunto, sino en el hecho de que, desde cualquier perspectiva que escojamos —biográfica, filosófica o crítica—, la obra entera de Ortega, se encuentra atravesada e impregnada por la literatura y el arte en general.

---

<sup>6</sup> Entre los pioneros de esta recuperación, digamos que de la segunda generación de discípulos, habría que destacar a Julio BAYÓN con *Razón vital y dialéctica en Ortega* en 1972; Pedro CEREZO con *La voluntad de aventura* en 1984; José Luis MOLINUEVO con *El idealismo de Ortega* también en 1984 y Ignacio SÁNCHEZ CÁMARA con *La teoría de la minoría selecta en Ortega y Gasset*, 1986.

Pretendemos demostrar que su reflexión sobre el hecho estético está íntimamente ligada a la evolución de los dos conceptos fundamentales de su filosofía: el de la perspectiva de verdad —unida a la autenticidad del yo— y el de circunstancia.

De las tres etapas que la ya amplia bibliografía sobre Ortega distingue en su obra<sup>7</sup>: los primeros pasos (1902-1910); los años de madurez (1911-1932) y “la segunda navegación” (1932-1955), las dos primeras se encuentran atravesadas por las preocupaciones estéticas y literarias. ¿Qué sucedió en su tercera etapa para justificar el largo silencio sobre el tema? ¿Por qué rompe dicho silencio al final de su trayectoria con sus ensayos sobre Velázquez y Goya, en los que recupera el concepto de vocación? Vamos a realizar un recorrido por su trayectoria filosófica y vital en torno a estas preguntas, con el fin de clarificar la antropología orteguiana.

En su primera etapa de formación, como tan bien han documentado sus biógrafos<sup>8</sup>, Ortega se encuentra muy próximo a la literatura gracias, entre otras cosas, a la amplia biblioteca de su padre José Ortega Munilla. En su adolescencia, aparte de los clásicos españoles en colección de Rivadeneyra, leyó obras de Julio Verne, Stevenson, Fenimore Coope, Eugenio Sue, Conan Doyle, Galdós, Balzac, Dickens y Shakespeare. No es de extrañar que en la etapa de su formación barajara la literatura como una de sus posibles orientaciones profesionales. No obstante ya en 1902 en el periodo de su estancia en Vigo, influido por la razón científica y la técnica que consideraba los nuevos signos de los tiempos, rechaza la posibilidad de acceder a una cátedra de Retórica con el argumento de que “un conocimiento instintivo me dice que todo eso del arte es algo muy ameno pero que no merece el sacrificio de un estudio profundo y serio”<sup>9</sup>. Ortega tiene en estas fechas 19 años, acaba de aprobar su licenciatura en Filosofía y Letras y se estrena en el periodismo con artículos relacionados con la Literatura. El 28 de agosto publica en *El Faro de Vigo* “Glosa a Ramón del Valle Inclán” y ya en 1904 inicia su fructífera tarea de crítico literario en artículos como “*La sonata de estío* de don Ramón del Valle Inclán”, “El poeta del misterio”, sobre Maeterlinck, de visita entonces por España y “El rostro maravillado”, sobre el libro de Ana Isabel Brancovan.

<sup>7</sup> Entre las biografías sobre Ortega, cabría destacar la de Javier ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002, y la de José LASAGA MEDINA, *José Ortega y Gasset (1885-1955) Vida y filosofía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset, 2003.

<sup>8</sup> Especialmente documentada la biografía de Javier Zamora Bonilla que previamente hemos citado.

<sup>9</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Cartas de un joven español*, edición de Soledad ORTEGA. Madrid: El Arquero, 1991, p. 93.

Si no fueran suficientes estas preocupaciones iniciales, sabemos que su primera experiencia profesional en el año 1903 es la de profesor de literatura en dos colegios de Madrid, uno situado en la plaza de las Descalzas y otro en la calle de Atocha, actividad que compagina con sus estudios de doctorado que finaliza en diciembre de 1904, en el que se doctora en Filosofía y Letras con un ejercicio literario sobre el milenarismo.

En 1905 se produce su primer viaje a Alemania que continúa con ciertos intervalos hasta 1907, año en el que vuelve a España e inicia una serie de artículos, ahora en el *Faro* y *El Imparcial*, donde política, filosofía y literatura se entremezclan. Ortega estaba en aquellos momentos bajo el influjo del objetivismo kantiano y sus relaciones con la literatura vuelven a sufrir esa típica atracción, no exenta de prevención, que le lleva a decir en 1908, en disputa con Maeztu: “Pero hoy no existe en nuestro país derecho indiscutible a hacer buena literatura; estamos demasiado obligados a convencer y a concretar”<sup>10</sup>. Prevención contra el pensamiento “impreciso” que se pueda producir vía literatura, que desde sus primeros pasos se hallará siempre en el trasfondo de sus reflexiones sobre la actividad estética.

A partir de 1910 Ortega, sin abandonar sus artículos sobre crítica literaria, comenzará a reflexionar sobre los problemas estéticos integrándolos dentro de su “razón vital” en ciernes. Su segundo viaje a Alemania en esas fechas le hace entrar en contacto con la fenomenología de Husserl a través de Hartman y Emil Lask, conocimientos que sin duda no dejará de aplicar en esta segunda etapa de su trayectoria. Es ahora cuando desarrolla el “corpus” teórico de su doctrina estética, y en donde nos vamos a centrar para llegar a perfilar el papel predominante que el concepto de circunstancia comienza a tener en su obra, sancionando la evolución de la razón vital hacia la razón histórica de su “segunda navegación”.

La circunstancia no puede ser más favorable en esta etapa para el joven Ortega: ha logrado en 1911 la cátedra de Metafísica, lo que le procura la estabilidad profesional y sobre todo, posee plataformas mediáticas para propalar su pensamiento a través de periódicos como *El Espectador*; cuya andadura comienza en 1916, *El Sol* en 1917 y la Editorial Calpe en 1918. Desde dichas plataformas comienza a ejercer un incuestionable influjo y magisterio sobre los medios artísticos españoles de la Edad de Plata. Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala y Azorín son interlocutores que respetan la voz del maestro; pero no sólo su generación y la del 98 oyen su voz. Será la generación siguiente a la suya, la de 1927, rozada ya por los movimientos de vanguardia, la que recibirá una aten-

<sup>10</sup> “Algunas notas”, *Oc83*, I, 199.

ción especial por parte de Ortega y, por tanto, sobre la que su influjo se dejará sentir de manera más potente.

Ortega continúa con sus artículos de crítica literaria sobre Antonio Machado, Galdós y Gabriel Miró, pasando ahora del artículo breve al artículo seriado próximo al ensayo en “Ideas sobre Pío Baroja” (1916) y “Azorín: primores de lo vulgar” (1917), sin olvidar su aportación en el Centenario de Góngora en 1927. En estos años, tanto en su actividad crítica como en sus reflexiones estéticas, Ortega evoluciona desde la crítica personalista y subjetiva de sus primeros artículos juveniles, enriquecida eso sí con intuiciones de la razón vital —el auténtico valor de un libro es que sirva a la vida, que aumente la tensión vital— hacia las categorías metafísicas que va desarrollando como el hallazgo del perspectivismo como categoría de verdad.

Pero, como ya hemos señalado, es ésta su etapa más fructífera en lo que concierne a sus reflexiones estéticas. Su primera aproximación al problema del arte es a través de la pintura y lo hace en su artículo de 1910 “¿Una exposición Zuloaga?” que más o menos finaliza con estas palabras: “de esta manera me encuentro perdido ante un problema del arte, al que buscaré mañana solución”<sup>11</sup>. El mismo año publica una serie de artículos en *El Imparcial* titulados, “Adán en el paraíso”, en donde defiende que el arte responde a “un aspecto radical de lo más íntimo e irreductible que encierra el hombre”<sup>12</sup> y su comprensión, por tanto, se configura como uno de los medios para comprender a ese hombre. En estos artículos aún el “tema ideal” es decir, el objeto del arte, captar la totalidad de la vida, prima aún sobre los medios, “la técnica” para llevar a cabo esa tarea.

En los veinte años siguientes (1911-1932) la solución “al problema del arte” va a ir entretejiéndose con el desarrollo de la razón vital. Podemos señalar la fecha de 1914 como la del inicio de este proceso. Un prólogo a un libro de Moreno Villa que se difunde bajo el título de “Ensayo de estética a manera de prólogo” y lo que podemos considerar su primer libro, *Meditaciones del Quijote*, adelantan sus reflexiones en materias tan fundamentales como la metáfora, la perspectiva del artista y los géneros literarios.

En “Ensayo de estética a manera de prólogo”, Ortega emplea sus avances en el desarrollo de su razón vital en sus reflexiones sobre el arte. En brega con el subjetivismo y apoyándose en la fenomenología adelanta una definición de “yo” como lo que se está ejecutando en intimidad con las cosas. El verdadero ser del yo es su intimidad, que mantiene igual distancia de la imagen externa e interna de lo que llamo mi yo, y la intimidad no es sino algo en cuanto

<sup>11</sup> “¿Una exposición Zuloaga?”, *Oc83*, I, 141.

<sup>12</sup> “Adán en el paraíso”. *Oc83*, I, 479.

ejecutándose. Pues bien esa “peculiarísima forma de conocimiento” que es el arte nos presenta las cosas en su intimidad, ejecutándose. “La obra de arte nos agrada (...) por parecernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva”<sup>13</sup>. Parece que Ortega está valorando el arte como una forma de conocimiento a pesar de esa reserva de la palabra “parecernos”. ¿De dónde proviene dicha reserva? Sin duda de la prevención que Ortega mantiene contra el sentimiento, el medio que usa el arte para dar a lo expresado el carácter de estarse ejecutando. Y el ejemplo más claro es la metáfora, lugar donde el objeto estético encuentra su forma elemental. La metáfora le servirá a Ortega para sustentar su idea del arte como irrealidad ya que, según su reflexión, la metáfora consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental. El artista tritura literalmente la realidad para crear un nuevo objeto, que será el “irreal” y sentimental objeto estético. Se ha abierto el camino para relegar al arte a un papel secundario e intrascendente que se sellará en *La deshumanización del arte*: “si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia”<sup>14</sup>, eliminando ya toda consideración del arte como forma de conocimiento, que pertenecerá exclusivamente al pensamiento y a su instrumento por antonomasia, el concepto, el único medio de captar mediante ideas claras y distintas la realidad.

En *Meditaciones del Quijote*, sin embargo Ortega da un paso atrás en este camino que consolidará en *La deshumanización del arte*. Y este paso atrás viene de la mano de otro concepto axial en esos años en el desarrollo de la razón vital: el de la perspectiva como verdad<sup>15</sup>, al que se aproxima desde un punto de vista próximo a la fenomenología. Allí nos dice en qué consisten esas “meditaciones” que propone: “Hay en toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla, para que logre esa plenitud”<sup>16</sup>. En este libro, donde por vez primera adelanta las intuiciones básicas de su filosofía, considera la creación artística como estilo y éste como la perspectiva del artista. En este contexto, la perspectiva de Cervantes se entiende como una perspectiva privilegiada sobre lo real, con lo que el arte se comprende como una forma de conocimiento: “Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cer-

<sup>13</sup> “Ensayo de estética a manera de prólogo”, *Oc83*, VI, 255.

<sup>14</sup> *La deshumanización del arte*, *Oc83*, III, 384.

<sup>15</sup> “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva?”, *Meditaciones del Quijote*, *Oc83*, I, 321.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 311.

vantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable solidaridad y un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política”<sup>17</sup>.

Ninguna otra mirada, aparte de la cervantina, ocupará en la obra de Ortega ese alto lugar de ser una perspectiva de verdad; pero sí habrá, al menos hasta 1924, palabras laudatorias para una actividad que, siendo fantasía —al igual que la ciencia y la propia construcción de la vida, nos dirá ya en la etapa de su segunda navegación— presupone, a más de un aumento de la tensión vital, una forma de conocimiento revelado que no es sino reminiscencia.

La perspectiva como único criterio de verdad va desarrollándose en el pensamiento de Ortega y dentro de ella, la perspectiva del artista sigue encontrando un lugar privilegiado. “No, en el arte no hay juego: no hay tomarlo o dejarlo. Cada arte es necesario; consiste en expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera”<sup>18</sup>. Y aún nos dirá en 1918 comentando la obra de Rabindranath Tagore: “yo diría que el síntoma de un gran poeta, señora, es contarnos algo que nadie antes nos había contado, pero que no es nuevo para nosotros. Tal es la misteriosa paradoja que yace en el fondo de toda emoción literaria. Notamos que súbitamente se nos revela algo y, a la par, lo revelado y descubierto nos parece lo más sabido y viejo del mundo”<sup>19</sup>. En 1920 en “El *Quijote* en la escuela”, cuando ya germinaba en su cabeza la definición del arte como formalismo, nos dice: “El mito, la doble imagen fantástica, es una función interna sin la cual la vida psíquica se detendría parálitica. Ciertamente no nos proporciona una adaptación intelectual a la realidad. El mito no encuentra en el mundo externo su objeto adecuado. Pero en cambio suscita en nosotros las corrientes inducidas de los sentimientos que nutren el pulso vital, mantienen a flote nuestro afán de vivir y aumentan la tensión de los más profundos resortes psicológicos. El mito es la hormona psíquica”<sup>20</sup>.

Nos encontramos en la etapa en que Ortega está buscando los fundamentos de su razón vital en el juego entre el yo y su circunstancia y donde, según su discípula Zambrano, aún no habría abandonado su atención al “sujeto viviente”. En esta etapa siguiendo el hilo del perspectivismo, expresado ya con claridad meridiana en 1916 en su artículo “Verdad y perspectiva”: “La verdad, lo real, el universo —como queráis llamarlo— se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da a un individuo. Si

<sup>17</sup> *Ibidem*, 75.

<sup>18</sup> “Adán en el paraíso”, *Oc83*, I, 476.

<sup>19</sup> “Un poeta indo”, *Oc83*, III, 16.

<sup>20</sup> “El *Quijote* en la escuela”, *Oc83*, II, 295.

este ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que verá será un aspecto real del mundo”<sup>21</sup>. Ortega está buscando ampliar la razón y establecer su consistencia en relación con la vida humana, sin desdeñar aún una perspectiva privilegiada de lo real, centrada en el yo y el concepto de autenticidad, que en los años 30, en *Pidiendo un Goethe desde dentro*, se concreta ya como vocación.

Qué duda cabe que en la segunda mitad de la década de los 20, la perspectiva del artista y el problema del arte siguen ocupando a Ortega; aunque ya, al haber definido el objeto estético como irrealidad, por pertenecer al ámbito del sentimiento, comenzaba a triunfar su desconfianza hacia un conocimiento vía sentir que pudiera desembocar en el irracionalismo. Sin embargo, Ortega aún sigue moviéndose en la órbita del “yo”. Artículos como “Vitalidad, alma y espíritu” (1925), “Para una psicología del hombre interesante” (1925) o “Para la historia del amor” (1926) van en la dirección de apuntalar su razón vital investigando al hombre como un todo en el que convergen pensamiento, deseo, sentimiento y cuerpo, con vistas a una antropología o “ciencia sobre el hombre”, como prefería denominarla Ortega.

Pero en torno a 1929 y, como señala José Lasaga Medina, Ortega abandona esta orientación en la que, como hemos comprobado en lo tocante a su consideración del arte, ha experimentado avances y retrocesos. No se trata ya de hacer antropología sino metafísica, y hacerla aceptando el gran legado de la filosofía europea. En los años treinta, ya en su segunda navegación, dos libros básicos confirman esta nueva orientación: *¿Qué es filosofía?*, aún de 1929 y *La rebelión de las masas* de 1930. El tránsito de la razón vital a la razón histórica quedaba expedito. La realidad radical es la vida humana y ésta es el puro acontecimiento de la lucha entre un hombre y sus circunstancias. El hombre es un ser biográfico y será en el seno de la sociología y de la historia donde Ortega busque las categorías que lo definan. En 1929 Ortega celebraba con entusiasmo esta orientación que implicaba una superación del idealismo: “Nos hemos librado de la reclusión hacia dentro, reclusión tenebrosa, sin luz del mundo y sin espacios donde holgar las alas del apetito y del deseo”<sup>22</sup>.

Quedaba por ver desde dónde el hombre acertaba en su proyecto vital en brega con las circunstancias, ya que los dos elementos de la autenticidad que había barajado y seguiría barajando Ortega —la autenticidad como vocación individual y la sensibilidad vital como vocación colectiva—, tenían unos componentes “irracionales” que no iban a tener cabida en una filosofía que pretendía dejar atrás cualquier forma de subjetivismo.

<sup>21</sup> “Verdad y perspectiva”, *Oc83*, II, 19.

<sup>22</sup> *¿Qué es filosofía?*, *Oc83*, VII, 411.

Pensamos que *La deshumanización del arte* publicada en 1925 es un jalón importante en este proceso y que lo es precisamente porque Ortega está abandonando allí la posibilidad de una perspectiva privilegiada individual sobre lo real, para desplazarla a una perspectiva histórica en torno al concepto de generación, que venía desarrollando ya desde 1914 ligado a la urgente necesidad de elaborar una nueva política para España, pero que no desarrolla hasta 1923 en *El tema de nuestro tiempo*.

Las razones por las que Ortega comienza a profundizar en la importancia de ese término “generación”, que viene usando desde 1914, son de envergadura. Ni más ni menos que una comprensión de la historia que invierte el modelo marxista, eludiendo a la vez el subjetivismo romántico. Pensamos que es esta última razón la que le lleva a buscar un concepto histórico que procurase objetividad a su propuesta de razón y que a la vez reforzase una consideración del tiempo volcado hacia el futuro, que es una constante desde sus primeros escritos. Ya en 1902 en carta dirigida a sus padres para comunicarles que ha decidido no concursar a una cátedra de Retórica, muestra un rechazo radical a “todo lo viejo”: “Lo viejo es inútil. Es una serie de negaciones, es algo que va perdiendo vida, algo que va perdiendo los instintos, algo que va perdiendo la esperanza, siempre algo que se acaba, nada creador, fuerte, vital. Consecuencia: lo viejo es malo, perjudicial, dañino puesto que es muerte”<sup>23</sup>.

Es sin duda un signo de los tiempos. La época moderna había invertido la tríada del tiempo sucesivo desplazando la tensión hacia el futuro guiada por la idea de progreso y cargando el acento en la realidad ideal de la sociedad y de la especie. No será éste el camino de Ortega, quien siempre manifestó severas reservas respecto a la técnica y más que serias respecto a la utopía; pero sí asumirá la tensión hacia el futuro, aunque cargando el acento en la vida humana individual, lo que le conduce en su “segunda navegación” a defender la historicidad constitutiva de la vida humana y su carácter de futurición que ya adelanta de forma clara en *¿Qué es filosofía?*: “La vida es futurición, es lo que aún no es”<sup>24</sup>.

En este camino hacia la razón histórica, la idea de generación ocupará durante unos años un importante papel en el pensamiento de Ortega. La perspectiva privilegiada sobre lo real no puede ser individual porque vivir es convivir y, en este momento, la convivencia histórica para Ortega consiste en un compromiso activo entre minoría y masa, es decir, en la dirección espiritual que una minoría debe ejercer sobre la masa. Una generación sería aquel grupo social capaz de dar forma a los ritmos históricos desde una cierta altitud

<sup>23</sup> *Cartas de un joven español*, ob. cit., p. 93.

<sup>24</sup> *¿Qué es filosofía?*, Oc83, VII, 420.

vital y de soslayar por tanto la tentación de caer en el subjetivismo. Sería una minoría superior capaz de captar las variaciones de sensibilidad vital, que se producen en la realidad histórica, desde la ecuación entre el pasado recibido y la propia espontaneidad, y capaz por ello, de arrastrar en dicha visión al resto de los individuos, desarrollando un compromiso dinámico entre minoría y masa. Pero lo que nos interesa más a nosotros en el desarrollo de este trabajo es que la vocación es ahora y principalmente una vocación que ancla sus raíces en la historia: “Si cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión”<sup>25</sup>.

En 1923, fecha de la publicación de *El tema de nuestro tiempo*, libro en el que inicia sus reflexiones sobre la generación, nos encontramos con un crecimiento inusitado del influjo ya percibido en la década anterior sobre los movimientos artísticos españoles. Una de las mayores plataformas será la creación ese mismo año de la *Revista de Occidente* que aparecerá sin falta hasta 1936, convirtiéndose en el principal cauce hispanoamericano para dar a conocer las nuevas corrientes filosóficas, artísticas y literarias. Son unos años intensos en la reflexión sobre los movimientos artísticos, que algunos autores justifican por un cierto cansancio de la política española debido al fracaso de las minorías para llevar a cabo la conversión de España, que se concreta en el fin de la Restauración y en la dictadura de Primo de Ribera. Según Luis de Llera, “ante el fracaso, Ortega se refugia en la estética, convirtiéndola en fuerza creadora alteradora de la realidad, capaz de dar al hombre la seguridad del domino sobre las cosas, y en tal acción alcanzar el grado de creador, o por lo menos, ampliador del Universo, de las propias circunstancias”<sup>26</sup>. Lo cierto es que Ortega nos ofrece en una apretada zona de fechas aportaciones tan trascendentales como “Las dos grandes metáforas” (1924), “El punto de vista en las artes” y (1924) y los artículos agrupados en “El espíritu de la letra” (1927); pero el influjo decisivo en los medios artísticos y literarios será la publicación en 1925 de *La deshumanización del arte*, seguido de “Ideas sobre la novela”.

Muchas interpretaciones hay sobre este libro que tan gran influencia ejerció en los medios artísticos de habla hispana. ¿Se limita Ortega en sus páginas a reseñar de forma magistral los cambios que se estaban produciendo en el arte de vanguardia o además expone sus propios criterios estéticos?

Existen tres elementos que avalan, al menos de forma parcial, la segunda opción. El primero de ellos es su concepto de generación como el lugar donde

<sup>25</sup> *El tema de nuestro tiempo*, Oc83, III, 151.

<sup>26</sup> Luis de LLERA, “*La deshumanización del arte*. Síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 3 (2001), pp. 113-129.

se hacen patentes los cambios de la sensibilidad vital de la época, a través de una minoría selecta, enfrentada a la masa.

Al analizar el arte nuevo desde un punto de vista sociológico, Ortega no puede dejar de congratularse del hecho de que este arte es un arte de minorías privilegiadas, “de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva” y ello avalla su tesis de que se acerca el tiempo en el que finalice el predominio de la masa en Occidente y la sociedad se vuelva a organizar en dos órdenes: el de los hombres egregios y los vulgares.

Este concepto va unido a la idea de un tiempo “futurición” que impele a derrocar el pasado e impide la marcha atrás. Otro de los elementos del arte nuevo que subraya Ortega, y que se encuentra en consonancia con su filosofía, es que el “asco a las formas vivas” entraña una radical antipatía a la forma tradicional de entender las realidades, es decir, al pasado, y, al pasado, no se debe volver jamás. “Pero cualesquiera sean sus errores, hay un punto a mi juicio inmovible en la nueva posición: la imposibilidad de volver hacia atrás”<sup>27</sup>.

El tercer elemento es que el arte nuevo refuerza su tesis del arte como irrealidad, que ya nos había adelantado en sus reflexiones sobre la metáfora, aunque ahora añade la eliminación misma del artista en aras del libre discurrir de su discurso. La voluntad de estilo y eliminación de los elementos humanos no se realiza sólo sobre el objeto artístico, sino sobre la persona misma del artista, como tan acertadamente había oficiado Mallarmé: el camino hacia el formalismo quedaba expedito.

Ortega va abandonando paulatinamente sus reflexiones sobre el arte en relación con la vida humana, conforme la circunstancia se va imponiendo en su vida y va consolidando su comprensión de la razón vital en razón histórica. Es el momento en que, como ya hemos señalado, abandona la orientación de hacer “una ciencia sobre el hombre” para hacer metafísica. Según algunos biógrafos como José Lasaga Medina la nueva orientación de Ortega es una respuesta a las graves circunstancias por las que atraviesa no sólo España sino Europa a partir de 1929. “La razón histórica se convierte en la única racionalidad capaz de comprender desde sus posiciones fundamentales —distinción entre ideas y creencias, historicidad básica de la vida humana— la crisis de la civilización cuya superación sólo puede venir de un modelo opuesto a la razón utópica”<sup>28</sup>.

No podemos olvidar que gotas de pesimismo comienzan a jalonar su antropología y se consolida en sus escritos una imagen de la vida humana co-

<sup>27</sup> *La deshumanización del arte*, Oc83, III, 387.

<sup>28</sup> J. LASAGA MEDINA, ob. cit., p. 113.

mo naufragio<sup>29</sup>. En su libro *¿Qué es filosofía?* de 1929 el concepto de generación, en cuanto destinación del hombre, ya combina, junto con el optimismo de haber sobrepasado el idealismo, tintes melancólicos. La generación se convierte en una “caravana” donde vamos prisioneros: “el descubrimiento de que estamos fatalmente adscritos a un cierto grupo de edad y a un estilo de vida es una de las experiencias melancólicas que, antes o después, todo hombre sensible debe hacer”<sup>30</sup>.

En *Prólogo para alemanes*, el último escrito de Ortega sobre el concepto de generación, ésta va adquiriendo un perfil diferente. Ahora volvemos de nuevo a esa realidad radical que es la vida humana, que no es cuerpo ni espíritu sino acontecer y drama. La vida es por tanto tiempo, y tiempo limitado, tiempo que se acaba. El hombre, ese ser indigente que parte de una radical inseguridad, debe trascender su vida mediante la cultura. Ahora bien cualquier cambio de horizonte implica un cambio de sensibilidad vital y dichos cambios tienen un protagonista: las generaciones.

Posteriormente con el desarrollo de su distinción entre ideas y creencias; y ensimismamiento y alteración, Ortega busca una nueva objetividad para su razón histórica y abandona ya el concepto de generación, mientras su antropología se centra en la vida como quehacer. En *Meditación de la técnica*, ya afirma de forma clara que el “el hombre es un error”, “un haz de privaciones” empeñado en encontrar lo que falta, de donde la vida es un drama entre el yo que adelanta sus proyectos desde su libertad y la circunstancia que se los facilita o se los niega. Idea que se concreta en la imagen del naufragio: el hombre es un naufragio en el proceloso mar de las circunstancias y su braceo para salvarse son las elaboraciones imaginarias que constituyen la cultura.

Pensamos que Ortega va abandonando su reflexión sobre estética a la par que abandona la idea de una posible perspectiva de verdad de la mirada del artista, concluyendo que el arte se limita a ser un “descanso en la ardua tarea del vivir”, o “un medio de evasión del hombre de su penoso destino” como nos dice ya en los años 40 en *Idea del teatro*. Sin embargo, cuando Ortega quiere perfilar su nueva antropología, basada en la historicidad básica de la vida humana, recurre a un género literario, la novela; pero es éste un género que, como señaló su discípula Zambrano<sup>31</sup>, ya pertenece a la fría claridad del mundo de la

<sup>29</sup> La metáfora del naufragio en Ortega, se puede encontrar en su obra desde su libro *¿Qué es filosofía?* y más explícita en “Pidiendo un Goethe desde dentro”. Para profundizar en este tema, “La metáfora del naufragio en Ortega y su pregnancia en algunos orteguianos” de Ricardo TEJADA en *Revista de Estudios Ortegaianos*, 7 (2003), pp. 139-173.

<sup>30</sup> *¿Qué es filosofía?*, Oc83, VII, p. 291.

<sup>31</sup> M. ZAMBRANO, “La ambigüedad de Cervantes”, en *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 1965, pp. 15-32.

conciencia, y con ella, a la ambigüedad del sueño de la libertad que inaugura un hombre liberado de la servidumbre de los dioses y de toda forma de inspiración:

Nos construimos exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes. Somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuésemos irremediabilmente en nuestra vida, estén ustedes seguros que no lo seríamos en el orden literario o poético<sup>32</sup>.

Si toda vida humana es una historia, narrar esa historia se convierte en la única forma posible de comprenderla. El yo es exclusivamente futurición, el proyecto ideal o el personaje imaginario que se empeña en ser en brega con las circunstancias. No hay en este proyecto ninguna garantía de acertar, y la vida ha pasado de estar recluida en la prisión del yo a estar recluida en la prisión de su circunstancia. "La vida es prisión en la realidad circunstancial"<sup>33</sup>. No hay posible perspectiva privilegiada de verdad que el hombre pueda reconocer y desde luego, la del artista no es una de ellas. Será el recuento acabado de una vida el que nos mostrará si hemos seguido o no el camino adecuado.

Estamos en la época de la llamada "segunda navegación" en la que el filósofo se ve abrumado, tanto por su precaria situación económica después de su salida de España en 1936, como por la urgente necesidad de sistematizar su filosofía. Una época en la que, como ya hemos indicado, las inquietudes literarias y artísticas quedan postergadas. Solamente volverá brevemente al terreno literario en 1946 para disertar sobre teatro en el Ateneo de Madrid, un tema, que ya había tratado un mes antes en Lisboa dentro de un curso organizado por el periódico *O Século*, y que no parece sino una excusa para exponer su filosofía racio-vitalista con un tema poco comprometido para la España franquista. Ortega mantiene en esta conferencia sus ideas sobre la intrascendencia del arte, aunque concede a dicha intrascendencia el papel importante que el juego tiene en la vida humana.

Es sin embargo curioso que, a finales de los años cuarenta, Ortega en sus cuadernos de trabajo demostrase una valoración de la fantasía, el mito y la poesía, que no había concedido en su época de máxima preocupación por los problemas estéticos, y que en el último escrito, en el que estaba trabajando cuando le llegó la muerte, *El hombre y la gente* diga: "hace mucho tiempo que sostengo en mis escritos que la poesía es un modo de conocimiento, o dicho con otras palabras, que lo dicho por la poesía es verdad"<sup>34</sup>, algo curioso en un pen-

<sup>32</sup> *En torno a Galileo*, *Oc83*, V, 137.

<sup>33</sup> *Idea del teatro*, *Oc83*, VII, 468.

<sup>34</sup> *El hombre y la gente*, *Oc83*, VII, 132.

sador que en sus últimas reflexiones sobre arte, sus escritos sobre Velázquez y Goya, volvería a reafirmar el formalismo: “En el arte se trata de escamotear la realidad que de sobra fatiga, atormenta y aburre al hombre y transmutarla en otra cosa”<sup>35</sup>, y la técnica para dicha des-realización es el estilo, aunque ahora introduce el componente biográfico y vital del artista centrado en su vocación, término que vuelve a aparecer con carácter irracional ya que se sitúa al margen de la razón y la voluntad. Atracción y prevención respecto a la actividad artística que, como acabamos de ver, se encuentra ya en los primeros pasos del joven Ortega. Paradoja que atraviesa toda la obra de Ortega, ligada al lugar que el alma —entendida como el lugar de los sentimientos— ocupa en su reflexión sobre la vida humana y que será el punto axial de la contestación a la razón vital de su discípula Zambrano.

¿Por qué hemos buscado el territorio del arte a la hora de reflexionar sobre la razón histórica? En muchos otros trabajos he reflexionado sobre este asunto que muchos autores contemporáneos han tratado —Octavio Paz, Calasso, Steiner o Gadamer—, subrayando la incapacidad del arte para desarrollarse bajo el paraguas de creencias del mundo contemporáneo, con el fin de comprender el peculiar camino de razón seguido por la discípula de Ortega, María Zambrano. Me voy a referir ahora para cerrar esta reflexión a un autor, Eugenio Trías<sup>36</sup>, quien en la defensa de una apertura de la razón que le permita convivir con el dato previo de la existencia y evitar el derrotero de la cultura contemporánea, marcada por el dominio de la tecno-ciencia mediática y capitalista de la razón instrumental, señala el arte como un aspecto vital en este proceso. Según Trías, el valor simbólico del arte es la única posibilidad de acceso directo a todo aquello que se sitúa más allá del sentido y de los parámetros del mundo, librándonos del mundo de la necesidad y abriéndonos al de la libertad. La obra de arte es, según Trías, el lugar de la frontera que puede luchar contra un mundo racionalista dominado, según Jünger, desde hace más de dos siglos, por el nihilismo. Pero el desarrollo de este asunto sería ya cuestión de otra muy distinta reflexión. ●

<sup>35</sup> “Introducción a Velázquez”, *Oc83*, VIII, 586.

<sup>36</sup> En la vasta producción de este autor, habría que resaltar su libro *La edad del espíritu*, donde entre otras cosas, reclama el lugar del arte como símbolo que permite revalidar el pacto entre lo sagrado y el testigo.

## ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYÓN, Julio, *Razón vital y dialéctica en Ortega*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- CEREZO, Pedro, *La voluntad de aventura*. Barcelona: Ariel, 1984.
- LASAGA MEDINA, José, *José Ortega y Gasset (1883-1955) Vida y filosofía*. Madrid: Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset, 2003.
- LLERA, Luis de, "La deshumanización del arte. Síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 3 (2001), pp. 113-129.
- MARIAS, Julián, *Ortega y la idea de razón vital*. Santander: Antonio Zúñiga, 1948.
- MOLINUEVO, José Luis, *El idealismo de Ortega*. Madrid: Narcea, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente / Alianza Editorial, 1983.
- , *Cartas de un joven español*, edición de Soledad Ortega. Madrid: El Arquero, 1991.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio, "Sobre el problema de la recepción de la filosofía de Ortega: la visión de Rodríguez Huéscar", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 4 (2000), pp. 129-137.
- SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio, *La teoría de la minoría selecta en Ortega y Gasset*. Madrid: Tecnos, 1986.
- TEJADA, Ricardo, "La metáfora del naufragio en Ortega y su pregnancia en algunos orteguianos", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 7 (2003), pp. 139-173.
- ZAMBRANO, María, *Cartas de la Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*. Pretextos: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- , "La ambigüedad de Cervantes", en *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 1965, pp. 15-32.
- ZAMORA BONILLA, Javier, *Ortega y Gasset*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.