

La fundamentación humanista y fenomenológica del arte en el pensamiento de Ortega*

Antonio Gutiérrez Pozo

ORCID: 0000-0003-4143-1854

Resumen

Este trabajo muestra que, frente a la comprensión estética y ontológica del arte, Ortega expone una fundamentación humanista de la experiencia artística. El arte es esencialmente una actividad humana, no una experiencia del ser. Como tal actividad, es una forma de la cultura cuya misión es conocer la realidad íntima de las cosas mediante un método presentativo. El trabajo se centra en la idea de deshumanización como esencia del arte y en la explicación de su base fenomenológica mediante los conceptos de *epoché* y reducción. La causa de la deshumanización artística se encuentra en la necesidad humana de evasión de la realidad, fundada a su vez sobre el hecho de que el ser humano vive también en el mundo virtual de la cultura.

Palabras clave

Ortega y Gasset, arte, vida, humanismo, deshumanización, fenomenología

Abstract

This work shows that, in contrast to the aesthetic and ontological understanding of art, Ortega presents a humanistic foundation for the artistic experience. Art is essentially a human activity, not an experience of being. As such, it is a form of culture whose mission is to understand the intimate reality of things through a presentational method. The work focuses on the idea of dehumanization as the essence of art and on explaining its phenomenological basis through the concepts of *epoché* and reduction. The cause of artistic dehumanization lies in the human need to escape reality, which in turn is based on the fact that human beings also live in the virtual world of culture.

Keywords

Ortega y Gasset, art, life, humanism, dehumanization, phenomenology

Fecha de recepción: 03/09/2025

Fecha de aceptación: 03/11/2025

Introducción. La fundación histórica y humanista del arte

La comprensión filosófica del arte que defiende Ortega se aleja tanto de su interpretación estética, propia de la modernidad ilustrada y romántica, como de la comprensión ontológica expuesta por Heidegger. En el primer caso, el arte se entiende desde las propiedades formales y estéticas de los objetos, lo que podemos calificar de “belleza estética”, la que se percibe a través de los sentidos y que debemos distinguir de la “belleza artística”,

* Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación “La filosofía iberoamericana del siglo XX y el desarrollo de una razón plural” (PID2022-138121NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER, EU. Parte de este trabajo se presentó en el Simposio “Estética y deshumanización. Conexiones” (23 de mayo de 2025. Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca).

Cómo citar este artículo:

Gutiérrez Pozo, A. (2026). La fundamentación humanista y fenomenológica del arte en el pensamiento de Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, (52), 79-98.
<https://doi.org/10.63487/reo.618>

Revista de
 Estudios Orteguianos
 N° 52. 2026
 mayo-octubre



que requiere ya una contemplación más crítica e inteligente (Danto, 2005: 141-142). Esta belleza estética conecta entonces con las experiencias de los sujetos, sean creadores o receptores, de modo que el arte es entendido como resultado de la expresión de aquellas vivencias subjetivas. Esta comprensión del arte finalmente acaba invalidando toda medida de contenido de las obras de arte, incluso las que se dirigían al gusto, y liberándolas de cualquier vínculo de pertenencia a su mundo vital originario, con lo que vuelve la espalda a las distintas funciones (religiosas, sociales, políticas, etc.) que aquellas pudieran ejercer en este. En definitiva, esto implica abstraer la obra de arte, separarla de sus raíces y reducirla a objeto de una supuesta conciencia estética que la concibe como pura obra de arte, como puro objeto de experiencia estética. Así, precisa Gadamer (1999: 126-129, 160 y ss.), esta conciencia estética efectúa una “distinción estética” que, tras eliminar la adscripción de las obras de arte a sus respectivos mundos históricos, las aísla y autonomiza en un puro y abstracto ámbito estético. No es casual que los museos, los lugares a los que se trasladan las obras una vez desarraigadas para que allí sean contempladas de forma puramente estética, hayan sido un producto de la modernidad. El museo ha sido el correlato material de esta comprensión estética del arte. Ortega se aparta de esta perspectiva esteticista. Toda actividad cultural, producida siempre por sujetos concretos en mundos históricos concretos, no solo se rige por criterios objetivos, además “está sometida a las leyes de la vida” (Ortega, TNT: 584)¹. De ahí que, según Ortega (KAN: 261), la hermenéutica de cualquier hecho cultural tenga que comenzar por “buscar tras él un fenómeno biológico –el tipo de hombre que la ha creado”. Los objetos culturales hablan del mundo, podemos hacer una hermenéutica de su contenido objetivo, pero además de ello, y principalmente, es necesario que los analicemos como los hechos históricos que son. Esto significa que realmente las objetividades que revela cada uno de ellos solo han podido salir a la luz porque los seres humanos han tomado un cierto camino histórico, sentimental o ideológico que es el que ha permitido que descubran esta o aquella objetividad cultural.

Para Ortega, por tanto, el arte, como un fenómeno cultural más entre otros, no es un universo diferente y separado; más bien, forma parte de un mundo determinado de la vida en el que está inevitablemente incluido: “Es ilusorio creer que la situación artística (...) depende sólo de factores estéticos” (Ortega, APP: 916). Ortega considera que las obras de arte no se pueden reducir exclusivamente a sus ingredientes físico-estéticos, pues además contienen sus respectivos mundos vitales que representan sus supuestos fundamentales sin los cuales no se las puede entender. No solo el arte, en general toda actividad cultural se encuentra condicionada por el *pathos* radical del tiempo

¹ Las citas de las *Obras completas* de Ortega se hacen con abreviaturas, explicadas en las Referencias bibliográficas.

histórico en cuestión: “Lo que pensamos y lo que hacemos es resultado y fruto de un clima sentimental que traemos al mundo” (Ortega, PMR: 626). Dado que las obras son inseparables de sus marcos históricos, de sus suelos y subsuelos, Ortega deduce que entonces solo podemos disfrutar estéticamente de forma directa de las obras de arte surgidas en nuestro mismo universo cultural e histórico, mientras que no podemos hacerlo de obras que presuponen contextos distintos. En consecuencia, dado este fundamento histórico, cuando el arte del pasado “se convierte efectivamente en mero pasado pierde su eficacia estrictamente estética, y nos sugiere emociones de sustancia arqueológica”, y ello porque *stricto sensu* “el arte del pasado no «es» arte; «fue» arte” (Ortega, APP: 910-911). Cuando el arte pasado deja de ser actual porque el subsuelo sobre el que se levanta ya no está vigente no puede haber vivencia estética directa, sino que nuestra relación con él es de naturaleza más histórica o arqueológica. De ahí que Ortega considere que para conocer el arte de otros contextos histórico-culturales tenemos que reconstruir su suelo de presupuestos. La relación entonces no es inmediata ni directa, sino mediante una labor reconstructiva. Directa e inmediatamente no podemos vivir el arte pasado. Ortega se aparta por tanto de la postura esteticista que considera que se puede disfrutar de forma directa de obras de arte de contextos vitales y culturales ajenos al nuestro. Ello se debe a que el esteticismo, frente a aquella postura de mediación y reconstrucción, niega que las obras de arte solo sean tales obras en sus propios marcos vitales y culturales, de manera que entonces poseerían una suerte de actualidad estética eterna.

En el segundo caso y en oposición a esta estética vivencialista, Heidegger (2003: 25) entiende el arte como el ponerse en obra la verdad de lo ente. El arte ya no consiste básicamente en expresión de las vivencias del ser humano pues, más bien, “quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (Heidegger, 2003: 57); ahora es el lugar de la verdad, el ámbito del desocultamiento del ente. El joven Ortega, bajo la clara influencia del objetivismo culturalista del neokantismo marburgués, también rechaza esa comprensión estética del arte como proyección de la íntima experiencia subjetiva. La obra de arte no consiste en un “espiritual vómito”, en una expresión de la interioridad del sujeto: “El *Penseroso* no está compuesto con el *detritus* humano, harto humano del corazón de Miguel Ángel” (Ortega, VCIR: 302). La obra de arte parte de lo real, pero no es simple mimesis; más bien, es en ella donde se manifiesta la verdad de lo real liberada ya de las contingencias propias de la realidad concreta. Así, Ortega (RE: 39) sostiene que en el *Hombre con la mano al pecho* se desvela la verdad de lo español y que, frente al sujeto real que sirvió al Greco de modelo, “el hombre pintado contiene mucha más realidad y verdad española que aquel vulgar vecino de una Toledo cotidiana y vulgar”. La verdad de lo real está realizada, desplegada en el arte, no en la realidad material: “La realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa copiada. El modelo del

Greco, para el retrato del *Hombre con la mano al pecho* fue un pobre ser que no logró individualizarse, realizarse a sí mismo” (Ortega, AP: 70). Algo después, en un contexto más fenomenológico, Ortega (MQ: 789) mantuvo esta “misión esclarecedora” del arte como desvelamiento del sentido latente de las cosas, lo que muestra que la comprensión del arte como descubrimiento de lo esencial pertenece a su actitud filosófica personal.

Ahora bien, no podemos adscribir la posición de Ortega a la concepción heideggeriana ontológica del arte. Para Heidegger (2003: 28), “el origen de la obra de arte es el arte”, no el artista, que “queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación”. Al colocarse en el origen, el arte para Heidegger se coloca en un plano que trasciende al ser humano. El origen está en el arte, pero la meditación que realiza Heidegger descubre que en el arte lo que está en obra es la verdad, el ser. Solo por eso puede ser un origen, porque consiste en “un llegar a ser y acontecer de la verdad” (Heidegger, 2003: 52). Valiéndonos de un lenguaje impropio, metafísico y no heideggeriano, podemos decir que el sujeto del arte es el propio ser, la verdad. Solo en este sentido hay que entender su tesis de que en la obra de arte se pone en obra la verdad de lo real. No se trata de que la obra producida por un artista represente una verdad preexistente, que es lo que sostiene la estética *humanista* en general y la de Ortega en particular; para Heidegger, la propia obra es un acontecer de la verdad. En la obra de arte se realiza el ser, se pone en obra o es “obra del ser” (genitivo objetivo), porque ella misma es una “obra del ser” (genitivo subjetivo), un acontecimiento del ser, un lugar donde el ser –como sujeto y no como objeto– acontece. El arte no puede reducirse a fenómeno estético, humano. Como acontecimiento del ser que es, entendido en sentido de genitivo subjetivo, el arte en Heidegger posee una fundación ontológica que excede toda estética *humanista* (cfr. Vattimo, 1993: 90). Aunque Ortega también acerque el arte a la verdad y al desvelamiento del sentido, realmente lo hace desde una perspectiva humanista totalmente opuesta a esta posición ontológica heideggeriana. De hecho, el humanismo que se condensa en la fórmula “yo soy yo y mi circunstancia” entendida como ámbito metafísico radical, donde todo lo existente es y es lo que es en dicho ámbito, es la actitud filosófica que más define todo el pensamiento orteguiano (Regalado, 1990: 108, 122). Más allá de las indudables diferencias entre las etapas de su pensamiento, el humanismo es un radical tan profundo de su temple filosófico personal que unifica su trayectoria desde su juventud hasta su etapa más madura, y que le permitió conectar su pensar con el neokantismo marburgués, con la fenomenología y luego apartarse del fondo último del pensar heideggeriano (cfr. Cerezo, 1984: 335-336). Ya en 1910, Ortega (PSPP: 92) había asegurado que “la historia entera (...) no es otra cosa en su última sustancia que la serie de luchas y de esfuerzos por la definición del hombre”. Su comprensión ontológica del pensar

le hubiera impedido a Heidegger sostener, como hizo Ortega (SH: 177), que el “problema más hondamente filosófico” es la “definición del hombre”. Después de conocer el pensar heideggeriano sobre el arte como puesta en obra del propio ser, Ortega (REV: 609), en clave humanista, le respondió que “la pintura consiste en un vasto repertorio de acciones humanas” como pintar, mirar, copiar, criticar, teorizar o vender y comprar, y que, “fuera de éstas, aparte de éstas, la pintura, lo que llamamos arte pictórico, no es nada”, de manera que, en suma, la pintura consiste en “mero ajeteo humano (...) un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan”. La pintura, el arte, en definitiva, no es para Ortega un acontecer del ser, sino un hecho humano. Su fundación es humanista, no ontológica.

El arte como forma peculiar de conocimiento

Una vez asentada esta fundamentación humanista del arte, Ortega entiende el arte ante todo como una experiencia cultural peculiar del ser humano, junto a otras como la ciencia o la política. La cultura es definida por él como “interpretación –esclarecimiento, explicación o exégesis– de la vida”, de modo que “si la vida es el texto eterno”, la realidad por excelencia, la fuente de todo significado, entonces “la cultura –arte o ciencia o política– es el comentario, es aquel modo de la vida en que, refractándose ésta dentro de sí misma, adquiere pulimento y ordenación” (Ortega, MQ: 788). La cultura es la propia vida, pero reflexionando sobre sí misma para desvelar su esencia, o sea, llevándose a su posible plenitud. Ortega considera que el sentido o esencia de las cosas está en ellas de forma profunda o latente como su más elevado poder-ser: “Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud” (MQ: 747). Para desplegar esa perfección o plenitud que late en cada cosa, para que cada cosa llegue a ser lo que puede ser, se necesita la intervención de un sujeto amoroso, pues “esto es amor –al amor a la perfección de lo amado” (MQ: 747). En resumen, escribe Ortega, “cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda” (MQ: 748). El propio Ortega reconoce el fundamento fenomenológico de esta tesis. Frente al positivismo empirista, que reduce el mundo a hechos sin sentido, y al idealismo cultural del neokantismo, que solo hallaba el sentido en la cultura, no en las cosas, Ortega (SCH: 218) considera que “la gigantesca innovación entre ese tiempo y el nuestro ha sido la «fenomenología» de Husserl”, porque con ella, “el mundo se cuajó y empezó a rezumar sentido por todos los poros”.

El arte, por tanto, como forma cultural, posee una misión esclarecedora de la realidad vital que lleva a cabo de una forma particular. Como modo de la cultura que también es, la filosofía realiza esta tarea cognoscitiva conceptualmente. El arte es una “peculiarísima manera de conocimiento” (Ortega,

EEP: 671; cfr. Ferrari, 2016: 148) que esclarece el texto de la vida *presentativamente*. Para despejar este particular modo de conocer presentativo del arte hay que desplegar antes el concepto orteguiano de vida. No podemos hacerlo completamente. Baste recordar que Fernando Salmerón (2002: 179-206) detalla dieciséis distintos matices de la idea de vida en el pensamiento de Ortega solo entre 1902 y 1913. No obstante, a nuestro juicio, la noción orteguiana de vida posee esencialmente tres características. La primera es que la vida humana consiste en el *factum* de la correlación yo/circunstancia, entendida hasta finales de los años veinte de forma más visual, perspectivista, intelectualista y estática, y luego, desde la comprensión biográfica de la vida, de modo más radical dinámico/entitativo (Cerezo, 1984: 303-328). Contra la idea de perspectiva, tan determinante en su filosofía anterior, Ortega (PGDD: 128 n.) sostuvo en 1932 que “hoy prefiero a este término otros más dinámicos y menos intelectuales”. La vida deja de ser una relación estática y visual entre yo (sujeto) y circunstancia (objeto), para convertirse en la relación dramática –dinámica y entitativa– entre un yo que tiene que ser y hacer algo y las circunstancias con las que se encuentra, las cuales, en virtud de aquel proyecto del yo, pueden resultarle facilidades o dificultades. El ser es dinámico porque lo que para uno con su proyecto es facilidad puede ser dificultad para otro yo/proyecto. Esa relación biográfica en que consiste ahora la vida tiene entonces calado ontológico, entitativo, pues define el ser de las cosas, del yo y sus circunstancias. Pero en general Ortega (TNT: 601) concibe la vida como “el hecho cósmico del altruismo”, como “perpetua emigración del Yo vital hacia lo Otro”. Vivir no puede ser otra cosa que “tratar con el mundo (...) ocuparse de él” (Ortega, ODE: 705). En suma, “nuestra vida, la de cada cual, es el diálogo dinámico entre «yo y sus circunstancias»” (Ortega, PPA: 151).

Elaborada por Ortega a partir de la síntesis entre la metafísica aristotélica de la *energeia* y el *cogito lebendig* husserliano que describe la actitud natural del vivir de la conciencia en primera persona (cfr. Cerezo, 1984: 212-220; Gutiérrez, 2003: 408 y ss.), la segunda característica del fenómeno vital es su carácter ejecutivo. Tanto el yo como su contorno existen llevando a cabo actos, realizándose. Todo lo que vive es yo y, en tanto vive, siempre está haciendo esto o lo otro. Pero Ortega eleva esta categoría de la ejecutividad a un nivel metafísico porque yo no es solo cualquier ser humano, yo significa “todo –hombres, cosas, situaciones– en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose” (Ortega, EEP: 668). “Vida es lo ejecutivo”, sentencia Ortega (VEJE: 198); los actos vitales tienen carácter ejecutivo porque se llevan a cabo, se realizan. Ahora bien, dado que “ejecutividad es la nota que conviene a algo cuando es un acto y se le considera como tal, es decir, como verificándose, cumpliéndose, actuando”, entonces puede afirmarse que “el ser de la vida es un hacerse a sí misma, un efectuarse o ejecutarse” (Ortega, VEJE: 199).

La tercera, nos enseña que la vida, la realidad vivida, ocupa en la jerarquía de las realidades una “peculiar primacía que nos obliga a considerarla como «la» realidad por excelencia” (Ortega, DA: 856), o sea, como el texto eterno, el origen de todo significado cultural. Esto equivale a sostener que la vida es la razón. Este es el origen del concepto orteguiano de *razón vital* (cfr. Molinuevo, 2002: 119-120). Frente al idealismo subjetivista moderno que Ortega (KAN: 255) conoció y vivió a través de Kant: “Durante diez años he vivido dentro del pensamiento kantiano”, la racionalidad, el ámbito de los significados, no es una facultad puramente subjetiva que se proyecta sobre la materia bruta, sino que la fuente de todo *logos*, de todo significado cultural, está en la vida, en el diálogo yo/circunstancia. Ortega (FHH: 245) reconoce que la fuente lejana de esta “des-subjetivación de la razón” se encuentra en Hegel, que había escrito que “la razón determinada es la cosa”. La fuente cercana de esta tesis raciovitalista, como anticipamos más arriba, está en la propia fenomenología, pues recordemos que, con su *gigantesca innovación* antisubjetivista, se recuperó el *logos* en el mundo vital y *el mundo empezó a rezumar sentido por todos los poros*. No olvidemos que para Ortega lo categorial, el significado es empírico, late en el mundo vital y no es puesto por el sujeto.

La escena del hombre ilustre que agoniza narrada por Ortega en el capítulo “Unas gotas de fenomenología” de *La deshumanización del arte* representa un excelente ejemplo de la tesis que estamos exponiendo y nos facilitará el acceso a la comprensión del peculiar conocer presentativo propio del arte. El hombre muere y la esposa, el médico, el periodista y el pintor presencian el hecho desde sus respectivos puntos de vista, de modo que cada uno realmente contacta con un acontecimiento diferente. Ortega se pregunta cuál de esas cuatro realidades/perspectivas es la verdadera. Aunque cada una es coherente con su punto de vista, resulta claro que la de la mujer es la realidad por excelencia, porque, a diferencia del pintor que es el más distante del hecho vivido, el más contemplativo, ella es la única que no asiste a la fúnebre escena, que no la contempla, sino que la vive, y precisamente por eso su realidad es el texto eterno del que se nutren las demás, la realidad que da sentido al resto. Solo porque la esposa vive entregada a la agonía de su marido, el médico se preocupa por él, los lectores pueden entender el relato periodístico y el cuadro del pintor nos es comprensible (Ortega, DA: 856). Gracias al segundo rasgo del fenómeno vital, sabemos que ese texto eterno de la vida tiene realidad ejecutiva. La vida es el texto eterno, fuente de racionalidad, y esa vida, realidad por excelencia, es además ejecutividad. Ahora bien, esta ejecutividad o intimidad es “el verdadero ser de cada cosa” (Ortega, EEP: 670). La verdad del dolor o del pensar o del amor, no es la imagen o concepto que podamos tener de esas realidades, sino ellas mismas en cuanto siendo, ejecutándose, en su intimidad. El verdadero ser de cualquier realidad es esa realidad en cuanto ejecutándose. Esta tesis forma parte de la personalidad filosófica de Ortega, aunque tiene un lejano espíritu

aristotélico y en su elaboración influyó decisivamente el *cogito lebendig* husserliano. Ya en 1910 escribió que “la tristeza en general no es triste. Lo triste, lo horriblemente triste, es esta tristeza que yo siento en este instante” (Ortega, AP: 67). La verdad o realidad por excelencia de la tristeza es la tristeza vivida o ejecutiva, en cuanto vida en primera persona. Esa tristeza es el texto eterno de la tristeza del que se alimenta cualquier tristeza cultural. Todos los significados culturales de la tristeza son comentarios de esa tristeza ejecutiva y carecen de sentido cuando se los desvincula de esa fuente vital. Esta tesis no se aplica exclusivamente a lo humano, sino a todo lo real porque todo se nos da en la vida y como algo vivido: “En mi vida todo lo demás es y es lo que sea para ella, lo que sea como vivido” (Ortega, QF: 345. Cfr. Cerezo, 1984: 57, 308-313). Esta metafísica de la vida como realidad radical significa que “vivir es el modo de ser radical” y que “toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida” (Ortega, QF: 345). Evidentemente, representa la versión madura del humanismo orteguiano, pues esa metafísica implica que “la vida (...) es la realidad primaria que no complica ninguna otra previa a ella y que toda otra realidad complica como supuesto”, pues incluso “Dios mismo, si existe, comenzará para mí existiendo de alguna manera en mi vida” (Ortega, VEJE: 225), como algo *humanizado*. Mi vida es la única realidad absoluta, pues “no deja nada de quien quepa decir que lo hay fuera de sí” (VEJE: 225), de manera que no podemos salir del humanismo de la vida humana.

La verdad de todo lo real es lo que es ejecutivamente en la vida de cada uno, de modo que este ser verdadero o realidad por excelencia de cada cosa es “lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud” (Ortega, EEP: 670). La realidad radical ejecutiva de las cosas, lo que son en el texto eterno de la vida humana, es lo que nos interesa desvelar para conocer su verdad. Pero en cuanto reflexionamos sobre lo ejecutivo y lo convertimos en objeto deja de ser esa realidad ejecutiva que es y donde está su verdad: el dolor doliendo o el pensar pensando o la tristeza triste que siento, una vez objetivados, dejan de doler, pensar o de ser triste. Al objetivar el ejecutarse, que es lo real por excelencia, “se convierte en imagen, en concepto”, o sea, “deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (EEP: 670). En vez de dolor real, doliente, tenemos su concepto, pero este ya no duele, en él no hay ya dolor, que es lo que querríamos contemplar. La realidad ejecutiva del dolor o de cualquier otra cosa, su intimidad, su verdad, “no puede ser objeto nuestro” (EEP: 670). Se establece un abismo entre la imagen contemplada de algo y su ejecución, una “diferencia ontológica”, pues “observar algo no es serlo realmente” (Harman, 2014: 168-169). No podemos conocer algo sin objetivarlo, pero entonces ya no es la realidad ejecutiva que pretendíamos conocer. Pero justo aquí interviene el arte. A diferencia de la distancia que hay entre el pensar pensando de una persona y nuestro concepto o nuestra imagen visual de esa realidad, Ortega (EEP: 671) advierte que, por ejemplo, en la escultura

de Miguel Ángel del “*Pensieroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente”. Esta es la peculiar manera de conocer del arte: no alude a la realidad, no da una sombra de ella, como hacen la imagen, el concepto o la palabra, sino que la ofrece, la pone delante, nos la presenta (cfr. Giustiniani, 2013: 296-297; Lorenzo, 2022: 118-119). El arte, según Ortega (EEP: 671; cfr. García, 1997: 180-181), “empieza justamente donde acaba toda imagen”, de manera que el *Pensieroso* no sería una imagen alusiva a algo que está fuera, el pensar en este caso, sino que es “absoluta presencia” porque, lejos de mentar o referir el pensar, lo ofrece, lo pone ahí delante en ejecución. En el *Pensieroso* parece que el pensar está ahí, en absoluta presencia, sin distancia ni mediaciones. En resumen, “el objeto estético es una intimidad en cuanto tal” (Ortega, EEP: 672).

A pesar de las apariencias, la actitud final de Ortega ante la relación arte/ciencia no es de naturaleza romántica, según la cual el arte sería la respuesta a las preguntas que los conceptos científicos plantean y no pueden satisfacer. Ortega (EEP: 672) no dice que “la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y el ser”, pero sí dice que nos place estéticamente “por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva”. El arte no declara la verdad ejecutiva de todo, pero, frente a las sombras o alusiones de esa verdad íntima de las cosas que nos da la ciencia, parece que lo hace (cfr. Fonck, 2023: 134). Parece como si ante el *Pensieroso* intuyéramos la verdad profunda del pensar. Este es el poder cognoscitivo del arte, como si nos elevara a una visión superior de lo real que no podemos traducir totalmente en conceptos. Tal es la particularidad del conocimiento artístico, que suscita y sugiere el descubrimiento de las verdades últimas de todo lo real, ser mediante presencia. Ortega subraya una consecuencia directa de esta naturaleza presencialista del arte. Si la obra de arte agrada estéticamente porque parece la vida ejecutándose, o sea, la presencia misma de las cosas en su intimidad, la estética en cambio, como reflexión que trata de articular conceptualmente esa vida, pierde aquella verdad presencial de la obra y, comparada con esta, parece una sombra de la vida que nos ofrece el arte. Por eso desagrada y produce rechazo entre los amantes del arte (Ortega, AP: 62). En el próximo apartado veremos que el arte practica este ejercicio de conocimiento *sui generis* valiéndose de la deshumanización o desrealización (cfr. Molinuevo, 2002: 132).

Ni arte realista, ni arte puro: la deshumanización del arte como *artización* de la realidad

Despreocupado por las obras concretas del arte joven, Ortega perseguía su intención, el sentido filosófico esencial de este nuevo arte que realmente todavía no había encontrado efectiva realización patente en aquellas creaciones. Ese sentido no es otro que el que da título a la obra de 1925: “Buscando

la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte” (Ortega, DA: 857). Deshumanización equivale a desrealización o irrealización. Esta identificación se explica en el pensamiento orteguiano. Como para Ortega todo lo real nos es dado en nuestra vida humana y no hay ninguna realidad de que podamos tener noticia que no aparezca en nuestra vida, y además con el aspecto que ofrece en tanto vivida, realidad, realidad vivida y realidad humana son términos intercambiables y, en consecuencia, desrealizar y deshumanizar son términos equiparables. El arte joven deshumaniza o desrealiza el arte como rechazo del arte hasta entonces dominante, un arte “realista” o “humanista”, que casi había perdido la esencia del arte por su exagerado realismo, aunque por ello mismo también era muy popular. Al deshumanizarlo, Ortega cree recuperar aquella esencia artística que peligraba en el arte realista decimonónico. Entonces, para Ortega, “humanizar el arte era masificarlo” (Villacañas, 2023: 567), porque un arte centrado en cosas humanas es fácilmente accesible para todos. Solo porque somos humanos podemos conectar inmediatamente con las realidades humanas expuestas en el arte realista y podemos disfrutarlo, sin necesidad de adoptar una actitud estética. Un arte deshumanizado, centrado en lo artístico, en cambio, nos exige más para acceder a él, nos exige fina sensibilidad estética. Los artistas anteriores, en el siglo XIX, “han procedido demasiado impuramente. Reducían a un *mínimum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas” (Ortega, DA: 852). No era puro arte, sino arte supeditado a la transmisión de la realidad. El arte que domina el siglo XIX, a juicio de Ortega (DA: 852), es realista, de modo que romanticismo y naturalismo “se aproximan y descubren su común raíz realista”. El artista decimonónico es realista porque, ante todo, se propone que “los objetos en su cuadro tengan el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él, cuando forman parte de la realidad vivida o humana” (DA: 857). Ser realista supone entonces preocuparse sobre todo por asegurar el parecido entre el arte y la realidad. En este arte realista o humanista vale más la realidad –que siempre es vivida o humana, recordemos– que el propio arte, vale más lo contado, la historia, el contenido humano, en suma (cfr. Toyohira, 2022: 136), que el contarlos, o sea, los elementos propiamente estéticos, que quedan subordinados a la difusión de ese contenido de realidad. En las obras de arte realistas dominantes en el siglo XIX “hay siempre un núcleo de realidad vivida, que viene a ser como sustancia del cuerpo estético. Sobre ella opera el arte, y su operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz” (Ortega, DA: 859). El realismo comprende el arte como pura cosmética (DA: 860), como un trabajo de aderezo de la realidad. El arte entonces se reduce a ficcionar lo real, que es lo sustancial, o sea, a “presentar algo claramente ficticio como si fuera real” (Villacañas, 2023: 563). Cuando la realidad a transmitir son los propios sentimientos, el arte es confesión (DA: 861). La esposa del hombre

ilustre agonizante puede escribir poemas realistas estetizando las emociones que le provocó aquella luctuosa escena. En conclusión, la clave del realismo o humanismo artístico de la modernidad es que confunde arte y realidad. Al supeditar el arte a la realidad, suprime los límites y la distinción entre ambos, los mezcla. En la experiencia moderna –burguesa– del arte, lo artístico, justo por subordinarse a la realidad (humana) ya dada y no representar “otra cosa”, algo distinto, raro, sorprendente, inquietante e incómodo, es un poder afirmativo, confortable y conciliador.

La nueva generación de artistas, en cambio, está definida por el desinterés e incluso repugnancia por este arte subordinado a la realidad. Por eso desrealiza o deshumaniza y, al hacerlo, invierte la concepción burguesa realista del arte y se vuelve inconfortable, o sea, auténticamente arte (cfr. Molinuevo, 1995a: 23). El artista joven, lejos de dirigirse hacia la realidad, “se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla” (Ortega, DA: 858). Lo expuesto en la obra joven, resultado de ese trabajo de deformación y fractura de lo real, ya no es la realidad, sino una irrealidad. Ahora bien, Ortega no defiende como ideal estético el arte puro, un arte totalmente liberado de lo real: “No discutamos ahora si es posible un arte puro. Tal vez no lo sea” (DA: 852). Líneas después ya asegura que es imposible un arte puro, y en un pasaje posterior asegura que es impracticable un arte que prescindiera de lo real, con figuras totalmente originales, porque “en la más abstracta línea ornamental vibra larvada una tenaz reminiscencia de ciertas formas «naturales»” (DA: 858-859; cfr. Jiménez, 1995: 13-17). Ortega no puede defender un arte completamente purificado de realidad vital porque esta es el texto eterno que no puede suprimirse y que, de alguna manera, siempre debe estar presente (cfr. Villacañas, 2023: 566). El arte, en suma, ni debe someterse a la realidad, ni puede volverle totalmente la espalda. Dicho de otro modo: tiene que mantener lo real, pero sin ser su simple espejo. Entonces, la esencia del arte para Ortega consiste en la actividad de *artizar* o estilizar lo real, o sea, en deformarlo estilizándolo. Esa actividad es lo que llama deshumanizar o desrealizar (Ortega, DA: 860). La deshumanización del arte equivale a la *artización* de lo real. El arte es esencialmente la “operación de deshumanizar”, o sea, la “fuga de lo humano”, de manera que, más que el objeto al que se llega, la irrealidad de la obra de arte, lo que importa es “el aspecto humano que destruye” (DA: 859). Así comenta el arte el texto eterno vital del que parte, transfigurándolo estéticamente, metamorfoseándolo en objeto artístico, *artizándolo*: “No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis” (DA: 859). El objeto del arte ni es la realidad ni es el puro arte, sino la realidad desrealizada, o sea, deformada estéticamente, la realidad *artizada*. De ahí que lo que más valorase

Ortega del arte joven fuese su tendencia desrealizadora. El arte siempre ha estilizado o desrealizado, también el arte realista moderno (cfr. Llera, 2005: 100). De lo contrario, no sería arte. Pero el realismo decimonónico se centró en la realidad humana y minimizó lo estético, razón por la que casi no es arte, solo parcialmente lo es. No puede sostenerse por tanto que el arte joven negase la función esencial del arte (cfr. Toyohira, 2022: 155).

La diferencia arte/realidad

Al deformar artísticamente la realidad, al deshumanizarla, el arte joven crea un nuevo universo irreal, el mundo del arte. Ya no se trata simplemente de que el arte presente lo real para constituirse en ficción de realidad, sino que ahora el arte es la “realidad –realización– de la ficción” (Molinuevo, 1995a: 35), es decir, la presencia misma de la ficción o irrealidad que es la obra como nuevo ente autónomo e independiente. Parte de la realidad para artizarla, pero el arte vale ya por sí mismo, como un ámbito propio, distinto e independiente de aquella realidad. El arte comienza donde acaba la realidad: “El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real” (Ortega, DA: 851). Frente al realismo moderno que confundía ámbitos, Ortega establece fronteras y se opone a las mezclas: “Vida es una cosa, poesía es otra” (DA: 864). En 1921 advirtió que la pared (realidad) y el cuadro (irrealidad), separados por la frontera del marco, son “mundos antagónicos y sin comunicación”, de modo que para ir de uno a otro hay que dar un brinco (Ortega, MM: 434). El artista incrementa el ser al añadir a lo real la irrealidad del arte, pero al hacerlo “ha cortado el puente” (DA: 858) que comunica esos dos orbes, estableciendo así una diferencia radical de corte ontológico entre lo real y lo irreal o virtual (Morujão *et al.*, 2021: 116). La filosofía del arte orteguiano declara la separación radical entre arte y realidad. Es una estética de marcos. La Rubia precisa que, para Ortega, hay arte porque es posible deslindar, de modo que “la actividad central que hace posible el arte es la enmarcación” (La Rubia, 2005: 244-245). La diferencia entre los dos ámbitos es la razón de que no podamos disfrutar de lo artístico con la misma actitud (natural o humana) con la que vivimos en la realidad. Para gozar del arte tenemos que abandonar esa actitud natural del vivir en la realidad y adoptar una actitud estética, la única que puede conectarnos con un objeto esencialmente estético y no real. Danto subraya como pieza clave de su estética la fundamentación filosófica de esta distinción entre arte y realidad, especialmente complicada a partir de *Brillo Box* de Warhol, que consigue que un objeto sea arte mientras que otros del mundo real, indiscernibles perceptivamente de aquel, no lo son (cfr. Danto, 2013: 66; Danto, 2002: 130 y ss.). Al asumir una esencia propia de lo artístico que lo distingue de lo real y separar lo intrínseco (arte) de lo extrínseco (realidad), Ortega y Danto presuponen, según Derrida (2001: 33, 57, 74), el discurso latente logocentrista de la

filosofía del arte, que va de Platón a Heidegger, sobre “el límite entre el adentro y el afuera del objeto artístico, un discurso sobre el marco”, un discurso que, por preguntar “qué es el arte”, ya implica lo artístico como un sentido verdadero, originario y peculiar, como “un objeto en el cual se pretende distinguir un sentido interior, lo invariante, y una multiplicidad de variaciones externas”. A Ortega le interesa el marco para destacar la diferencia arte/realidad y, con ella, delimitar el *quid* artístico, que es lo verdaderamente relevante para él, de manera que no creemos que su tesis del marco le acerque a la posmodernidad, sino más bien al contrario (La Rubia, 2005: 256-257).

***Epojé* y reducción. El mecanismo fenomenológico de la metáfora como método de deshumanización**

Ahora bien, cómo se deshumaniza, cuál es el método que usa Ortega para deshumanizar la cotidianidad, en qué consiste la desrealización. Aunque afirma la existencia de otros medios, como la inversión infrarrealista de perspectiva que lleva al primer plano los hechos mínimos del mundo vital, “es la metáfora el más radical instrumento de deshumanización” (Ortega, DA: 866). Si Ortega ha asegurado que “el arte es esencialmente irrealización” (Ortega, EEP: 678), y la metáfora es el mecanismo básico para irrealizar, entonces deduce que la metáfora es la esencia del arte, “el objeto estético elemental”, hasta el extremo de que “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa” (EEP: 673). El arte desrealiza, se fuga de lo real creando un ámbito distinto, la irrealidad del universo artístico. Esto es justamente lo que hace la metáfora, la “potencia más fértil” que posee el ser humano, la más creativa: “Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es (...). Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios” (DA: 865). Partimos del texto eterno de la realidad vital, pero podemos aumentarlo metafóricamente creando orbes de irrealidad. Esto es lo que hace el arte. Por eso el arte joven “trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética” (DA: 867). Responder a la pregunta por cómo se desrealiza equivale a responder a cómo se metaforiza. La respuesta se encontraba ya en el “Ensayo de estética” de 1914 y, aunque no tan explícitamente, permanece en *La deshumanización del arte* y en “Sobre el punto de vista en las artes” (Molinuevo, 1995b: 46). En el texto de 1914, la evocadora metáfora del poeta López Picó que enseña que el ciprés *és com l'espectre d'una flama morta* le sirve a Ortega de ejemplo para explicar el mecanismo metafórico. En ella se ha creado un nuevo objeto metafórico/artístico, el ciprés-llama, que es irreal o virtual, no real. Para crearlo, Ortega comienza advirtiendo que toda imagen o representación tiene dos caras, una es objetiva, mira al objeto, y la otra es subjetiva, pues esa representación del objeto al entrar en la conciencia causa una reacción en el sujeto, un sentimiento, de manera que la “conciencia de” ese

objeto es un acto del yo. Mientras estoy en la actitud natural de ver el ciprés –y lo mismo vale para la llama– tengo ante mí a la realidad ciprés. Al tiempo, y aunque no soy consciente de ello, en tanto me mantengo en actitud natural, está ocurriendo el ciprés como sentimiento/actuación mía, se está ejecutando mi “conciencia de” el ciprés, lo que Ortega (EEP: 677) llama “lugar sentimental o forma yo” del ciprés y la llama. En clave fenomenológica, solo se puede crear aquel objeto metafórico liberándose de este ciprés real, haciendo *epojé* del acto ejecutivo de ver el ciprés (y la llama), y luego, ya de espaldas al ciprés y llama reales, reduciéndose a sus lugares sentimentales o “conciencias de” (cfr. Bozal, 2001: 15-16). Tenemos que “desatender el objeto presente para atender a nuestro acto de visión” (EEP: 676). Se metaforiza, es decir, se desrealiza, desplazando la realidad vivida (ejecutiva) de una cosa a su “conciencia de” o lugar sentimental (Molinuevo, 1995a: 33). Fenomenológicamente, efectuar la *epojé* del ciprés y llama reales, y la reducción a sus respectivas “conciencias de”, es lo que facilita la realización del objeto artístico o metafórico ciprés-llama, porque “el sentimiento-ciprés y el sentimiento-llama son idénticos” (EEP: 676). El ciprés y la llama reales no pueden fusionarse, son diferentes, pero sí pueden hacerlo sus “conciencias de”, sus formas-yo, porque son idénticas. Por qué ocurre esto, cómo podemos saberlo. Conceptualmente no podemos dar razón de ello, es “el hecho siempre irracional del arte”, y así “cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo” (EEP: 677). El artista no sabe discursivamente lo que ha hecho, no puede explicarlo ni después de haber creado la obra. El estilo de cada artista es una forma de desrealizar, de descubrir identidades entre “conciencias de” mediante las cuales construye mundos irreales originales: “El yo de cada poeta es un nuevo diccionario, un nuevo idioma al través del cual llegan a nosotros objetos, como el ciprés-llama, de quien no teníamos noticia” (EEP: 679). Desrealizar es suspender la imagen de lo real, volverse de espaldas a ella y transformarla en esa actividad del sujeto en la que descubre semejanzas inesperadas y sorprendentes entre distintas huellas internas sentimentales que dejan en él las cosas (cfr. Llera, 2005: 99).

En definitiva, la esencia de la actividad artística, la deshumanización, consiste en la reducción a las “conciencias de” de las cosas. Ese es el ámbito de trabajo del arte, no las cosas reales, sino sus lugares sentimentales, las formas virtuales que tienen esas cosas en el yo. El arte parece practicar de forma natural e irreflexiva la *epojé* y la reducción, como si fuese una suerte de “fenomenología práctica o espontánea”, a diferencia de la filosofía fenomenológica reflexiva (Richir, 1999: 22). Por eso el arte es la única región donde por definición trascendemos el mundo real y nos movemos entre irrealidades. En *La deshumanización del arte*, tras distinguir entre el uso natural de la idea para pensar un objeto y su uso inhumano o antinatural, en el que la propia idea se vuelve objeto de nuestro pensar, Ortega (DA: 856) advierte del “uso inesperado que el arte nuevo hace de esta inversión inhumana”. Ahora sabemos cuál

es este uso. El arte joven ha convertido en centro de su labor esta idea o “conciencia de”. Efectivamente, Ortega asegura que, frente al pintor tradicional que pretende pintar una persona real, el artista joven decide “pintar su idea, su esquema de la persona”, de modo que “el expresionismo, el cubismo, etcétera, han sido (...) intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas” (DA: 868). El artista nuevo le da la espalda a lo real y “ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos” (DA: 868). En otro texto compara la evolución del arte, especialmente de la pintura, con la de la filosofía, y precisa que el último arte se centra en las ideas, que son “objetos ideales, inmanentes al sujeto o intrasubjetivos”, igual que la filosofía del momento, la fenomenología sin duda, “se fija en lo que hasta ahora se llamaba «contenido de la conciencia», en lo intrasubjetivo (...) un objeto virtual (...) un objeto ideal” (Ortega, PVA: 171 y ss.). Estas “conciencias de”, lugares sentimentales o formas-yo de las cosas reales son precisamente aquellos objetos del arte joven que no son totalmente distintos de los objetos reales, sino que son esas cosas deformadas (desrealizadas): aquel hombre o casa que se parecen lo menos posible a un hombre o a una casa. La “conciencia de” una casa tiene algo de esa casa; el eco subjetivo/sentimental de la casa en el yo se parece lo menos posible a la casa, pero sin dejar de ser esa casa. El texto eterno de la realidad vital de la casa no se ha perdido, permanece en su huella intrasubjetiva. Valiéndose de estas huellas que deja el ejecutarse de las cosas en la conciencia, es como el arte logra metafóricamente, de forma indirecta o disimulada, mostrar el verdadero ser de las cosas, su ejecutarse, aquello que parecía que se escapaba inexorablemente a nuestra contemplación (Harman, 2014: 171). Así despliega el arte su peculiar forma de conocer, mediante esta reducción metafórica a los lugares sentimentales de la ejecución del ser de las cosas. La procedencia fenomenológico-husserliana de estas tesis es clara (Llera, 2005: 107). En 1915, las expuso analíticamente por primera vez, subrayando que es indudable que esta “repentina primavera que en estos últimos años para la Psicología ha venido se debe a la publicación que en 1900 hizo de sus *Investigaciones lógicas* Edmund Husserl” (Ortega, SPS: 526). Ahí mismo declaró Ortega que en actitud natural encontramos los objetos, por ejemplo, la tristeza que vivo, y que “sólo partiendo de mi tristeza hacia adentro, sólo volviéndome a ella de espaldas descubro mi conciencia de esta tristeza” (SPS: 481). Y añadió que Husserl llama a estos actos de conciencia “actos de intención significativa” (SPS: 486), pues en ellos no está cumplido (vivido) lo que menciona. Efectivamente, aquella conciencia de la tristeza que solo descubro mediante reflexión no es triste, de manera que, a pesar de ser tan cercana a la tristeza real vivida, es radicalmente distinta de esta pues en ella no está cumplida la tristeza. Por eso tampoco puede la obra de arte revelar el secreto de las cosas, su íntima realidad ejecutiva. Debido a que se elabora a partir de las reacciones subjetivas a dicha realidad, solo parece hacerlo.

La fuga genial o la fundamentación antropológica del arte

Hemos analizado el qué y el cómo de la deshumanización. Nos falta tratar el porqué, su origen causal. Dado que la desrealización es la esencia del arte, preguntar por qué el ser humano desrealiza es lo mismo que preguntar por qué hace arte. El ser humano desrealiza (hace arte) porque necesita descansar de vivir, de soportar el peso de la existencia. Vivir en serio es estar en el mundo teniendo constantemente que hacer y decidir. De vez en cuando, necesitamos dejar este vivir en serio, desconectar de esta fatigosa vida cotidiana: “El hombre necesita periódicamente la evasión de la cotidianidad en que se siente esclavo, prisionero de obligaciones” (Ortega, ITE: 858). No hay otra forma de descansar de la realidad que trasladarse a la irrealidad, y esto último es lo que nos proporcionan el juego y la farsa. Ortega escribe que “el hombre necesita ser farsante” (ITE: 849), es decir, escapar de la prosa diaria hacia un orbe virtual donde descansar de aquella cotidianidad. Esta operación desrealizadora es la que define al artista y, lejos de ser sencilla, es más bien exigente y excepcional. Se requiere mucha astucia para ejecutar esta “fuga genial” propia del artista, que entonces queda definido como un “Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujerío de Circe” (DA: 859). Necesitamos divertirnos, vivir en broma, o sea, jugar, “dejar de hacer todo lo demás que hacemos seriamente”, pues mientras jugamos “no hacemos nada *en serio*” (ITE: 847). El juego es la “técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, *traerse* a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal” (ITE: 847). Jugar equivale a dis-traerse, a di-vertirse, a divergir o apartarse de la realidad para verterse en una irrealidad. Farsa y juego tienen la misma condición, liberarse de la seria vida real, ser algo sin serlo real y seriamente, como en broma. En ambos, el ser humano vive en “un mundo irreal” precisamente por ser irreal (ITE: 844). Igual que el juego es “la más pura invención del hombre”, lo que más nos define, “la farsa existe desde que existe el hombre (...) una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana (...) un lado imprescindible de nuestra existencia” (ITE: 844, 847). El descanso de lo real implica la huida a lo irreal. Ahora bien, dado que el arte es desrealización y que la metáfora, esencia de lo artístico, es la única potencia que nos saca de lo real y construye universos irreales, imaginarios, Ortega deduce no solo que “el arte es juego, diversión, «como si», farsa”, sino que “la forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes” (ITE: 866, 848). Lo son porque nos liberan de la vida real de forma más efectiva que cualquier otra experiencia lúdica, pues su esencia es precisamente la construcción de ámbitos virtuales donde descansar de la grave realidad. Por ello, Ortega considera que el origen de la metáfora, del arte, en suma, es un “instinto que induce al hombre a evitar realidades”, una voluntad de irrealidad, de farsa (Ortega, DA: 865. Cfr. Aubert, 2008: 14; García, 1997:

207-212). En tanto el arte supone la liberación temporal de nuestra esclavitud de la voluntad, Schopenhauer (2016: 240-243) espera de él la salvación de la humanidad, algo muy trascendente. El arte en Ortega ejerce una función parecida en la economía vital, liberarnos del vivir diario, pero no se espera de él ninguna salvación de la especie humana, sino solo de la seriedad del vivir, lo que lo convierte en algo más bien intrascendente y, por ello mismo, interesante.

Pero por qué el ser humano necesita descansar de la vida seria y evadirse de la realidad, por qué no puede existir sin farsa, juego o diversión. Por qué necesita el arte. Por qué no puede vivir entregado sin más al vivir serio de la existencia real y precisa darse vacaciones de realidad. La respuesta de Ortega es que el ser humano no solo vive en este mundo real, sino que vive en dos mundos, en el real y en el mundo irreal o virtual que ha creado/descubierto su fantasía o imaginación, términos equivalentes en el discurso orteguiano (cfr. Conill, 2008; Conill, 2012). Por eso no puede vivir solo en este mundo real y tiene que desconectarlo de vez en cuando. Esta tesis ha sido modulada progresivamente por Ortega a lo largo de su trayectoria de pensamiento. Aparece ya en 1914 al advertir la “naturaleza fronteriza” del ser humano entre la realidad y la idealidad (Ortega, MQ: 810). El fundamento de esta comprensión del ser humano se encuentra en la fantasía, pues ella aumenta el mundo real en el que ya se encuentra añadiéndole otro universo donde escapar de aquel, la irrealidad. Precisamente por ser “el animal fantástico”, el animal que “nació de la fantasía” (Ortega, NIHU: 1367), el ser humano es esencialmente ciudadano de dos mundos, del real que le es dado y del virtual que él descubre y explicita. La vida humana está compuesta por el binomio de farsa y seriedad. Sin imaginación, el ser humano no se sentiría cansado de la realidad que, entonces, sería su único hogar. Este poder imaginativo es el que le ha permitido descubrir ese orbe irreal que, aunque es interior y está enfrentado a la áspera realidad cotidiana, está poblado por las posibilidades que laten en el mundo real externo (cfr. Villacañas, 2023: 893 y ss.). Este universo virtual arrancado de las profundidades de la realidad y desvelado por la fantasía es lo que llamamos “cultura”, que también es hija de la fantasía, y productos fantásticos son la justicia y la felicidad, la razón y el pensar, el punto matemático, la línea recta y toda la matemática y la física (Ortega, NIHU: 1367). El ser humano vive al tiempo en esos dos mundos y, por ello, es un “animal esencialmente desequilibrado” (NIHU: 1366). Con el pie en la realidad y la imaginación en la cultura, el ser humano pretende evadirse del prosaísmo de aquella para habitar en la idealidad de esta. El descubrimiento de su mundo interior cultural, lleno de fantasías, le hizo sentirse en el mundo real fuera de sí, exiliado o desterrado, descontento con él y nostálgico de aquel universo imaginario. En suma, “el hombre es *a nativitate* extranjero” (Ortega, 2001: 25). El ser humano no solo está inadaptable a la realidad en la que está; esencialmente insatisfecho con ella y provisto de un originario impulso de huida, el ser humano es inadaptable a

esa realidad. Su propia fantasía le llevó a percatarse de que no pertenecía a la realidad en la que estaba y en la que se sentía prisionero. Con medio cuerpo fuera del mundo real en un ámbito tan distinto como el de la cultura, el ser humano protesta constantemente contra lo real y pretende, por un lado, adaptarlo mediante la técnica a sus imaginaciones, y, por otro, abandonarlo huyendo a regiones virtuales. Necesitaba otro mundo, más acorde a sus imaginaciones. Regalado (1990: 289 y ss.) ha subrayado la analogía formal entre el gnosticismo y esta posición orteguiana, porque en ambos casos el ser humano está situado en un mundo que no siente como suyo, que le resulta extraño, y siente nostalgia de otro mundo superior al que cree pertenecer. En la base del origen y de la naturaleza del ser humano hay un extrañamiento (Villacañas, 2023: 1066). El ser humano de Ortega no es el guarda heideggeriano del ser que habita originariamente el mundo y que debe dar un paso atrás para recuperar su colocación en la *Lichtung*. No ha sido arrojado de ningún paraíso. Forastero en el mundo real, pretende escapar de él adaptándolo a sus fantasías mediante la técnica. Este mismo espíritu gnóstico subyace secretamente a la desrealización artística.

A modo de conclusión, volvemos a encontrar aquí el humanismo orteguiano. La voluntad de fuga que explica la creación artística reafirma la humanidad del arte, su fundamento antropológico, e impide pensarlo en términos ontológicos como experiencia del ser. Todo, el arte incluido, se explica en la filosofía de Ortega desde la base radical del ser humano dual, con una mitad encajada en unas determinadas circunstancias reales y la otra en las idealidades que ha ido extrayendo de la rica mina de la realidad. El humanista Ortega sostiene que siempre estamos en un plano donde solo hay humanidad por todas partes. También las profundas creaciones del misterioso guarda del ser de Heidegger son un producto del ser humano, eternamente insatisfecho con lo existente. ●

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, P. (2008): "Préface", en Ortega y Gasset, J., *La deshumanización de l'art*. Cabris: Sulliver, pp. 7-28.
- BOZAL, V. (2001): "Ortega y Gasset: el ver del arte, proximidad y distancia", *Revista de Occidente*, n.º 241, pp. 7-20.
- CEREZO, P. (1984): *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Ariel.
- CONILL, J. (2008): "Fantasía y vida en el pensamiento de Ortega", *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 16-17, pp. 107-120.
- CONILL, J. (2012): "La superación del naturalismo en Ortega", *Isegoría*, n.º 46, pp. 167-192.
- DANTO, A. (2002): *La transfiguración del lugar común* (1981). Trad. Á. y A. Mollá. Madrid: Paidós.
- DANTO, A. (2005): *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (2003). Trad. C. Roche. Barcelona: Paidós.
- DANTO, A. (2013): "El mundo del arte" (1964). Trad. J. Roaro. *Disputatio*, n.º 2-3, pp. 53-71.
- DERRIDA, J. (2001): *La verdad en pintura* (1978). Trad. M. González y D. Scavino. Buenos Aires: Paidós.
- FERRARI, E. (2016): "La epistemología del arte de Ortega: preámbulo para su propuesta formal(ista) de la novela", *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 32, pp. 139-155.
- FONCK, B. (2023): *José Ortega y Gasset. Penseur de l'Europe*. Paris: Les belles lettres.
- GADAMER, H-G. (1999): *Verdad y método I* (1960). Trad. A. Agud y R. de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA ALONSO, R. (1997): *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid: Siglo XXI.
- GIUSTINIANI, E. (2013): "Una estética raciovitalista", en Zamora, J. (ed.), *Guía Comares de Ortega y Gasset*. Granada: Comares, pp. 287-309.
- GUTIÉRREZ POZO, A. (2003): *La aurora de la razón vital*. Madrid: Mileto.
- HARMAN, G. (2014): "Aesthetics as Cosmology", en Gangvik, E. (ed.), *Meta.Morf 2014: Lost in Transition*. Trondheim, Noruega: TEKS Publishing, pp. 168-175.
- HEIDEGGER, M. (2003): "El origen de la obra de arte" (1935/36), en *Caminos de bosque*. Trad. H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza.
- JIMÉNEZ, J. (1995): "El arco de la estética", *Revista de Occidente*, n.º 168, pp. 5-22.
- LA RUBIA, F. (2005): *Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LLERA, L. (2005): "Introducción", en Ortega, J., *La deshumanización del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 9-128.
- LORENZO, R. (2022): "Notas sobre la estética de Ortega y Harman", en Expósito, N. y Domingo, T. (eds.), *Ortega y la fenomenología. Diálogos con Javier San Martín*. Madrid: Dykinson, pp. 109-123.
- MOLINUEVO, J. L. (1995a): "Estudio introductorio", en Ortega, J., *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Madrid: Tecnos, pp. 9-63.
- MOLINUEVO, J. L. (1995b): "La deshumanización del arte en clave de futuro pasado", *Revista de Occidente*, n.º 168, pp. 43-60.
- MOLINUEVO, J. L. (2002): *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza.
- MORUJÃO, C.; DIMAS, S. Y RELVAS, S. (2021): *The Philosophy of Ortega y Gasset Reevaluated*. Cham: Springer.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2001): "Notas de trabajo sobre Heidegger. Primera parte". Ed. de J. L. Molinuevo y D. Hernández. *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 2, pp. 9-27.
- Ortega y Gasset, J. (2004-2010): *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- AP: "Adán en el Paraíso" (1910), en *Personas, obras, cosas*, II, pp. 58-76.
 - APP: "El arte en presente y en pretérito" (1925), en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, III, pp. 909-916.
 - DA: "La deshumanización del arte" (1925), en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, III, pp. 847-877.
 - EEP: "Ensayo de estética a manera de prólogo" (1914), I, pp. 664-680.

- FHH: "La Filosofía de la historia de Hegel y la historiología" (1928), en *Goethe desde dentro*, V, pp. 229-247.
 - ITE: "Idea del teatro" (1946), en *Idea del Teatro. Una abreviatura*, IX, pp. 825-872.
 - KAN: "Kant. Reflexiones de centenario (1724-1924)" (1924), en *Kant*, IV, pp. 255-275.
 - MM: "Meditación del marco" (1921), en *El Espectador III*, II, pp. 431-436.
 - MQ: *Meditaciones del Quijote* (1914), I, pp. 745-825.
 - NIHU: *Sobre una nueva interpretación de la historia universal. Exposición y examen de la obra de Arnold Toynbee: A Study of History* (1948), IX, pp. 1185-1408.
 - ODE: "El origen deportivo del Estado" (1925), en *El Espectador VII*, II, pp. 705-719.
 - PGDD: "Pidiendo un Goethe desde dentro.– Carta a un alemán" (1932), en *Goethe desde dentro*, V, pp. 120-142.
 - PMR: "Para un Museo Romántico (conferencia)" (1922), en *El Espectador VI*, II, pp. 623-632.
 - PPA: "Prólogo para alemanes" (1934), IX, pp. 125-165.
 - PSPP: "La pedagogía social como programa político" (1910), en *Personas, obras, cosas*, II, pp. 86-102.
 - PVA: "Sobre el punto de vista en las artes" (1924), en *Goethe desde dentro*, V pp. 160-173.
 - QF: *¿Qué es filosofía?* (1929), VIII, pp. 233-374.
 - RE: "Renan" (1909), en *Personas, obras, cosas*, II, pp. 31-52.
 - REV: "La reviviscencia de los cuadros" (1946), en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, VI, pp. 607-623.
 - SCH: "Max Scheler.– Un embriagado de esencias (1874-1928)" (1928), en *Goethe desde dentro*, V, pp. 216-220.
 - SH: "El sobrehombre" (1908), I, pp. 176-179.
 - SPS: *Sistema de la Psicología* (1915), VII, pp. 427-534.
 - TNT: *El tema de nuestro tiempo* (1923), III, pp. 557-652.
 - VCIR: "[Variaciones sobre la circum-stantia]" (1912), VII, pp. 295-306.
 - VEJE: "[Vida como ejecución (El ser ejecutivo). Lecciones del curso 1929-1930]", VIII, pp. 197-232.
- REGALADO, A. (1990): *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza.
- RICHIR, M. (1999): "Commentaire de Phénoménologie de la conscience esthétique", *Revue d'esthétique*, n.º 36, pp. 15-23.
- SALMERÓN, F. (2002): *Las mocedades de Ortega y Gasset* (1959). México: El Colegio Nacional.
- SCHOPENHAUER, A. (2016): *El mundo como voluntad y representación*, I. Trad. P. López. Madrid: Trotta.
- TOYOHIRA, T. (2022): "El arte sin contenido humano en Ortega, Worringer y Sontag", *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 44, pp. 135-157.
- VATTIMO, G. (1993): *Poesía y ontología*. Trad. A. Cabrera. Valencia: Universidad de Valencia.
- VILLACAÑAS, J. L. (2023): *Ortega y Gasset. Una experiencia filosófica española*. Madrid: Guillermo Escolar.