

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA Y ANTROPOLÓGICA DEL JUEGO EN FRIEDRICH SCHILLER Y JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Inmaculada Murcia Serrano

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía

Universidad de Sevilla

imurcia@us.es

«Lo que yo quiero decir es lo siguiente:
que el hombre es como un juguete en la mano de Dios
y que eso, poder ser juego, es precisamente y en verdad lo mejor en él.
Por tanto, todo el mundo, hombre o mujer, debe aspirar a ese fin
y hacer de los más bellos juegos el verdadero contenido de su vida
—contrariamente a la opinión que ahora domina.
Juego, broma, cultura, afirmamos,
son lo más serio para nosotros los hombres.»
(PLATÓN, *Leyes*, Libro, VII, 803c).

RESUMEN

La insistencia de Ortega Gasset en la dimensión lúdica de la vida, tan opuesta a la trágica de Unamuno, ha sido analizada desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, apenas se ha tenido en consideración la influencia que pudo tener la reflexión filosófica de Friedrich Schiller, quien hizo del juego la clave de la educación ilustrada del hombre y del logro de una vida plena. Con este presupuesto, se someten a examen dos textos fundamentales de Ortega, *El tema de nuestro tiempo* y *Qué es filosofía*, poniendo énfasis en las semejanzas de planeamiento con respecto a las tesis del famoso dramaturgo alemán.

PALABRAS CLAVE: Ortega y Gasset, Friedrich Schiller, juego, arte, cultura, culturalismo.

ABSTRACT

«The aesthetic and anthropological dimension of play in Friedrich Schiller and Jose Ortega y Gasset». The Ortega y Gasset's emphasis on the ludic dimension of life has been analyzed from different points of view. However, the influence that might have had the philosophical reflection of Friedrich Schiller, who made of «playing» the key of enlightened education and of achievement of full life, has hardly been taken into account. With this budget, we examine two fundamental texts, *El tema de nuestro tiempo* and *Qué es filosofía*, emphasizing the similarities with regard to the thesis of the famous German playwright.

KEYWORDS: Ortega y Gasset, Friedrich Schiller, play, art, culture, culturalism.



INTRODUCCIÓN

En 1923 se publica el único libro que José Ortega y Gasset dedicó en vida a exponer los fundamentos de su filosofía de la razón vital, *El tema de nuestro tiempo*¹, en el que es posible encontrar algunas ideas de reminiscencias schillerianas; más en concreto, en esta obra y en las que giran en torno al núcleo doctrinal del raciovitalismo se encuentra una defensa filosófica del juego, el deporte o, en general, del aspecto lúdico de la existencia que puede relacionarse con la reivindicación similar que realizó, casi doscientos años antes, el dramaturgo alemán².

Curiosamente, no fue en el autor de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, sino en Platón, en quien Ortega percibió un intento formidable de aunar educación y juego, *paideia* y *paidia*³. En comparación con la presencia que tiene el filósofo griego en el pensamiento orteguiano, el papel de Schiller resulta invisible y desde luego menor. Basta con echar una ojeada a las *Obras Completas* de Ortega para percatarse de que apenas se encuentran referencias explícitas a este autor y que las pocas que existen casi siempre se subordinan a la relación amistosa e intelectual que el poeta alemán sostuvo con Goethe, escritor por el que Ortega sentía en cambio una reconocida admiración. Por ejemplo, en el ensayo de 1949 titulado «En el segundo centenario del nacimiento de Goethe», Ortega respaldaba a Goethe cuando éste, comparándose poéticamente con Schiller, calificaba a su amigo de «ingenuo» y se adjudicaba a sí mismo el epíteto contrapuesto de «sentimental»⁴. Parece, pues,

¹ Hernán ZOMOSA, *La Estética de la Razón Vital (José Ortega y Gasset)*. Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, p. 17. Las demás exposiciones del raciovitalismo, o se publicaron póstumamente (*Qué es filosofía, Qué es conocimiento y Unas lecciones de metafísica*) o habían ido apareciendo o aparecerán a retazos en artículos o pequeños ensayos. Véase también Javier ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*. Madrid, Plaza y Janés, 2002, p. 223. Las referencias bibliográficas de Ortega están extraídas de sus *Obras Completas*, Santillana, Fundación José Ortega y Gasset, Centro de Estudios Ortegaianos, Madrid. Para evitar repeticiones, aquí se citarán con las siglas O.C., seguidas del tomo y de la página correspondiente.

² Cuando Ortega habla explícitamente del juego, suele recurrir a autores diferentes al que aquí nos interesa. Por ejemplo, a J. Huizinga, quien consideró que el hombre, además de *Homo Erectus* y *Homo Sapiens*, también era *Homo Ludens*. Según este autor, el juego es una acción o actividad voluntaria, cumplida dentro de ciertos límites de tiempo y lugar de acuerdo con una regla libremente consentida pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí misma y acompañada por un sentimiento de tensión y de júbilo. Véase HUIZINGA, J., *Homo Ludens*. Madrid, Alianza, 1972. En este caso hay que advertir que, según el mismo Ortega reconoce, Huizinga le confesó en qué medida le habían movido a emprender su obra las insinuaciones hechas previamente por el propio filósofo madrileño sobre el sentido jovial y festivo de la vida (O.C., ix, 866). Ortega también acude a la pedagogía para justificar la importancia educativa y existencial del juego. En este asunto, el autor de referencia del filósofo es Froebel, quien defendió la utilización del juego en las escuelas (O.C., ii, 423). Y de los estudios antropológicos, Ortega mostró interés por Frobenius, quien habría señalado cómo la agricultura no proviene ni del azar utilitariamente aprovechado ni de una deliberada solución a una necesidad, sino justamente del arte y el juego (O.C., vii, 828).

³ Se encuentran alusiones explícitas a este aspecto de la filosofía de Platón en O.C., viii y O.C., ix.

⁴ O.C., vi, 565.



que a Ortega no le sugestionaba demasiado la obra de esta figura literaria del prerromanticismo alemán. Y, sin embargo, los aspectos coincidentes de sus respectivos planteamientos resultan más que palmarios.

Habría que añadir que, a la hora de analizar el raciovitalismo, a los estudiosos de Ortega les ha interesado resaltar la influencia de autores distintos al que aquí nos ocupa; especialmente, la de Simmel, en su esfuerzo por sobrepasar, como en *El tema de nuestro tiempo*, la disyuntiva realismo/idealismo. También, siguiendo la pista que el propio Ortega proporciona, se ha prestado atención a la impronta de Franz Brentano, con cuya filosofía el pensador español pretendió superar el idealismo ético de Kant. La fenomenología de Edmund Husserl como metodología de la percepción y las ideas de Max Scheler en *Der Formalismus in der Ethic* (1913) fueron también algunas de sus inspiraciones. Se puede mencionar igualmente al mismo Goethe y a Friedrich Nietzsche, en lo concerniente a la reivindicación de la inmanencia de lo vital en sustitución de la razón abstracta del idealismo, sin olvidar, por supuesto, a Wilhelm Dilthey⁵. En el presente artículo pretendo sumar a esta lista el nombre de Friedrich Schiller, cuya confluencia con Ortega, si bien indirecta y solapada, invita a hallar puntos de unión que enriquecen la interpretación del pensamiento del filósofo español⁶.

JUEGO Y CULTURA EN *EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO*

Conviene tener en cuenta que, como algunos estudiosos de Ortega ya han analizado, *El tema de nuestro tiempo* no sólo contiene una exposición desarrollada y sistemática del raciovitalismo, sino también un recordatorio de la misión histórica de la época de la que Ortega parece sentirse responsable⁷. Precisamente, esa misión vendría condicionada por la «nueva sensibilidad» que, según el filósofo, pulsa ya en las nuevas generaciones. Esta «nueva sensibilidad» se caracteriza por exhibir un «sentido deportivo y festival de la vida» y es propia de un nuevo tipo de hombre en el que se integran armónicamente la vida y la cultura. Los antiguos tipos de sensibilidad y de hombres declinan con ella junto con el principio valorativo del siglo XIX, la utilidad.

⁵ Véase, para la influencia de Husserl y Scheler, Javier ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*, op.cit., p. 234; para la de Goethe y Nietzsche, Pedro Cerezo Galán, *La voluntad de aventura*. Barcelona, Ariel, 1984, p. 54 y ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*, op. cit., p. 230; para Dilthey, GARETH WILLIAMS, «Ortega leyendo a Dilthey, e ideas sobre la vida (1933)», en *Res publica*, 13-14, 2004, pp. 151-164.

⁶ De entre los críticos de Ortega, también son pocos los que hablan de su afinidad con la obra de Schiller. Zomosa lo hace indirectamente y sin entrar en profundidad. Afirma que la estética orteguiana se posiciona, en el debate contemporáneo de unión o separación del arte y la experiencia humana ordinaria, en la tradición del idealismo alemán, representado, entre otros, por Schiller, Schelling, Schopenhauer o Nietzsche. HERNÁN ZOMOSA, *La Estética de la Razón Vital (José Ortega y Gasset)*, op. cit., pp. 139-140.

⁷ *Ibidem*, p. 17.



La nueva jerarquía de estimaciones está, presidida por un valor que auspicia el *auge vital*, el esfuerzo espontáneo y lujoso⁸. No debe resultar extraño que, sólo un año después, en 1924, Ortega asimile la idea de que el juego (lo superfluo) es anterior a la técnica (lo útil y necesario), y que con ello se prefigure la famosa tesis de la *Meditación de la técnica* que hace a ésta superficial: «Todo lo que posee un valor superior ha sido fruto y emanación de esfuerzos deportivos y superfluos»⁹. Proponer el arte como antecesor de la técnica constituye, sin duda, una reválida de la misión de la época que Ortega asume en *El tema de nuestro tiempo*. Si conseguimos demostrar que en la base de las ideas orteguianas sobre esta nueva sensibilidad anti-utilitarista y sobre su propuesta de actualización del pensamiento se ocultan motivos schillerianos, tal vez podamos concluir que la misión orteguiana para su tiempo consistía en educar la sensibilidad estética del hombre.

El tema de nuestro tiempo consistía, para Ortega, en superar el idealismo. Por esa razón, la obra contiene una reivindicación de la razón vital frente a una razón pura, que, en opinión del filósofo, debe dejar su puesto para que aquella se despliegue: «la razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital». El motivo de esta sustitución no es otro que el postulado filosófico, asumido ya fehacientemente, de que la realidad radical es la vida¹⁰.

⁸ Según García Alonso, el modelo de hombre vislumbrado y propugnado por Ortega es un tipo de intelectual cuyo arquetipo soterrado es él mismo. Rafael GARCÍA ALONSO, *El naufragio ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1997, p. 100.

⁹ O.C., VII, 833. Ortega se apoya en el estudio *Trabajo y ritmo* de Karl Bücher, un estudio dedicado a la aparición de la técnica primitiva, en el que se defiende que ésta siempre aparece acompañada de música y de ritmo, que actúan como formas de ordenar el trabajo. De ello deduce Bücher la tesis de que el arte penetra en el esfuerzo práctico y lo regula o lo estructura. Ortega entresaca incluso un párrafo de esta investigación, que conduce a invertir la consuetudinaria jerarquía de valores entre el juego y el trabajo, y que suele usar como rasero la utilidad: «En el juego se forma la técnica y sólo poco a poco se vuelve a lo útil. La gradación admitida hasta ahora tiene que ser, en consecuencia, radicalmente invertida, el juego es más antiguo que el trabajo, el arte precede a la producción útil», O.C., VII, 828. En 1939 y ahondando en la contraposición entre lo lúdico y lo utilitario que impone la «nueva sensibilidad», el juego es definido también como un esfuerzo que no proviene del utilitarismo o el quehacer de cada día. Todo lo contrario, el juego «va reposando en sí mismo sin ese desasosiego que infiltra en el trabajo la necesidad de conseguir a toda costa su fin», O.C., V, 582-583. Así aparece también en 1946, cuando Ortega lo define como la ocupación «convencional» por excelencia, o como el esfuerzo del hombre de añadir a sus quehaceres impuestos por la realidad una ocupación que consiste en dejar de hacer todo lo demás: «Mientras jugamos no hacemos nada —se entiende, no hacemos nada en serio. El juego es la más pura invención del hombre: todas las demás le vienen, más o menos, impuestas y preformadas por la realidad», O.C., IX, 847.

¹⁰ Javier ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset, op. cit.*, p. 229. Para una analítica de la vida en Ortega, véase, por ejemplo, GARETH WILLIAMS, «Ortega leyendo a Dilthey e ideas sobre la vida (1933)», *art. cit.*; Paulina ROYO URRIZOLA, «Una analítica de la vida humana: la perspectiva de José Ortega y Gasset», en *Revista Universum*, núm. 13, 1998. Para Cerezo Galán, la correlación «subjetividad/objetividad», procedente de la fenomenología de la conciencia, y traspuesta al orden ejecutivo de la idea, se traduce en expresiones como «espontaneidad/necesidad objetiva» o «utilidad vital/valor en sí», en las que se reproduce la circularidad vida/cultura. Según opina este estudioso, Ortega no se propone destruir este circuito, en el que consiste la tarea de la reflexión; pero, puesto que se trata ahora de autenticar y





Ortega plantea el giro de la razón pura a la razón vital o histórica en los términos, en principio, antagónicos, de *cultura* y *vida*. El primero alude a todo aquello que, habiendo nacido de un sujeto, va objetivándose hasta perder su carácter subjetivo y convertirse en algo de dominio general. La cultura en sí no es perjudicial, ni siquiera el signo de ese idealismo añejo que debe sobrepasarse, a menos que se cierre sobre sí misma y se hieratice, imposibilitando el flujo de la vitalidad de los nuevos sujetos creadores, agentes de la génesis cultural. El problema no es, pues, la cultura, sino el *culturalismo* (cuya principal manifestación la encarna el idealismo alemán), que en Ortega significa el olvido de la naturaleza *vital* de la cultura, semejante a la que posee la digestión o la locomoción, y su sustitución por el sometimiento a leyes objetivas y transvitalas. Tal vez como respuesta al idealismo neokantiano¹¹, superado ya en los años veinte, se le otorga aquí, a la razón vital, su más seria pretensión, pues recuerda que el hombre vive entre dos imperativos, lo vital y lo cultural, incapacitado, por su doble disposición como *naturaleza* y *humana*, a elegir. Una cultura que no *respire* será así una mera abstracción *irrespirable*, ajena o extraña a la vida. El anticulturalismo de Ortega no constituye, pues, una mera crítica a la cultura a favor de la vuelta al primitivismo o al salvajismo roussoniano, sino, como en Schiller, la denuncia de una vida que ha quedado invertida y enajenada de sí misma en aras de un *ideal* supravital o supramundano¹².

La acusación que Ortega hace al idealismo alemán de desdeñar la dimensión vital de la cultura no hace justicia a Friedrich Schiller, quien denunció, justamente ese olvido un siglo y medio antes que él. Precisamente es éste uno de los puntos de contacto que pueden establecerse entre uno y otro pensador. En las *Cartas sobre la educación estética del hombre* e influido por Winckelmann, Goethe y Humboldt¹³, Schiller comenzaba su crítica a los ideales ilustrados a través de una comparación entre su época y la de los griegos. Con ello pretendía mostrar la superioridad integral de éstos, capaces, a diferencia de los modernos, de aunar la fantasía con la razón. La idea de «plenitud» resumía la visión que Schiller poseía de los griegos, a los que atribuía el logro de haber sido a la vez filósofos y artistas, delicados y genéricos, y de reunir en una magnífica humanidad «la juventud de la fantasía con la madurez de la razón». En contraposición, los hombres de su época únicamente habían desarro-

vivificar la cultura, preservándola de su hieratismo, para evitar paralelamente la alienación cultural de la vida, la atención ha de ponerse en el polo de la vida, en cuanto principio constituyente de la cultura. Pedro CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura*, op. cit., p. 51.

¹¹ Así lo interpreta al menos Pedro CEREZO GALÁN en ibídem, p. 48.

¹² Según explica Cerezo Galán, lo que está en juego ahora no es la necesidad de la reflexión para superar la inmediatez, ya tratada en *Meditaciones del Quijote*, sino la necesidad complementaria de la creación, para que los productos de la reflexión no degeneren en otra forma de inmediatez, a expensas de la vida. Por eso, la crítica orteguiana al culturalismo no supone una regresión al plano de la vida inmediata, al modo roussoniano, sino la recuperación de aquella potencia generatriz, que es la vida en cuanto principio. No ha sido por eso difícil ver a Nietzsche y a Goethe detrás de esta obra de Ortega. Pedro CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura*, op. cit., pp. 49 y 54.

¹³ SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Kaime Feijóo y Jorge Seca Barcelona, Anthropos, 1990, vi.

llado una parte de sus capacidades, la intelectual, mientras que las restantes apenas llegaban a manifestarse¹⁴. Como afirmaba Schiller: «Si al hombre griego le dio forma la naturaleza, que todo lo une, al hombre actual lo ha hecho el entendimiento, que todo lo divide»¹⁵.

Las causas de que llegáramos a esta situación menoscabada las encontraba Schiller en la necesidad, causada por la complejidad histórica, de que las ciencias fuesen especializándose, y en la obligación paralela de los Estados de separar los estamentos sociales y los oficios para dar viabilidad a la complejidad de los mecanismos políticos alcanzada a lo largo de la historia. Este cambio respecto del mundo griego habría venido promocionado por el entendimiento, guía de nuestras vidas, pero que, a diferencia de la naturaleza, divide cada vez más¹⁶. El signo de su imperialismo sería la separación radical del Estado y la Iglesia, de las leyes y las costumbres, del placer y el trabajo, del medio y la finalidad, o del esfuerzo y la recompensa¹⁷. La consecuencia que este progreso y esta especialización habrían traído consigo es el desgarramiento de la unidad interna de la naturaleza humana, la enajenación de lo vital a ideales abstractos, una prefiguración del hiato entre cultura y vida cuya negación articula la misión orteguiana para su tiempo:

El espíritu especulativo, aspirando a posesiones eternas en el seno de las ideas, tuvo que convertirse en un extraño para el mundo sensible y perder la materia para ganar la forma. Por el contrario, el espíritu práctico, encerrado en un círculo uniforme de objetos, cuyas rígidas fórmulas lo constriñen aún más, tuvo que perder de vista la totalidad libre y empobrecer a la vez junto con su esfera¹⁸.

Schiller reconoce que, aunque esta fragmentación redundaba bien poco en provecho de cada individuo en particular, la especie no habría podido progresar de ningún otro modo. Este antagonismo de fuerzas es, de hecho, el gran instrumento de la cultura, pero sólo el instrumento¹⁹. Por eso, la idea medular de las *Cartas* es, como en *El tema de nuestro tiempo*, abrigar la unidad del ser humano *revitalizando la cultura*. Así, frente a esta forma prematura de *culturalismo*, lo deseable, para Schiller, es que el Estado no honre sólo el carácter objetivo y genérico de los individuos, sino también el subjetivo y específico, y que procure no despoblar el reino de los fenómenos por ampliar el reino de la moral. Para ello, Schiller reivindica un estado estético nacido de la superación dialéctica del estado natural (que deriva su organización de fuerzas naturales) y del estado moral (que se adecua a las leyes). Este nuevo estado se define en las cartas xx-xxi de dos maneras: como el estadio intermedio que hace posible el paso del estado natural al estado moral, y que se encontraría entre el Estado dinámico

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*



del derecho y el Estado ético del deber; y como un estado de determinabilidad real y activa en el que la sensibilidad y la razón actúan simultáneamente²⁰. En ambos casos, el estado estético se encarga de construir un reino feliz —del juego y la apariencia—, en el cual se libera al hombre de las cadenas de toda circunstancia y se le exige de toda coacción, tanto física como moral²¹. La ley fundamental de este reino es *dar libertad por medio de la libertad*²². Y es sólo la belleza la que puede lograrlo²³.

Ortega entiende la cultura, según hemos visto, como un conjunto de funciones vitales —por tanto, subjetivas e intraorgánicas—, que cumplen leyes objetivas o «que en sí mismas llevan a la condición de amoldarse a un régimen transvital»²⁴. En *El tema de nuestro tiempo* se defiende así, como Schiller haría en las *Cartas*, el doble carácter —subjetivo y objetivo, vital y transvital— de los fenómenos culturales. Por una parte, éstos serían producto espontáneo del sujeto viviente y tendrían su causa y su régimen dentro del individuo orgánico (en el estado natural schilleriano); y, por otra, llevarían en sí mismos la necesidad de someterse a un régimen o ley objetivos (estado moral)²⁵. En este aspecto en concreto Ortega reconoce su deuda con Simmel, para quien la vida del hombre —o el conjunto de fenómenos que integran el individuo orgánico— tendría una dimensión trascendente que le permitiría salir de sí misma y participar de algo que no es ella o que está más allá²⁶.

Lo que interesa resaltar es que en Ortega no hay cultura sin vida, ni espiritualidad sin vitalidad; como Schiller, también el filósofo español necesitaba aunar ambos polos²⁷.

²⁰ *Ibíd.*, xx.

²¹ *Ibíd.*, xxvii.

²² *Ibíd.*, xvii.

²³ *Ibíd.*, xvii.

²⁴ O.C., III, 581.

²⁵ O.C., III, 580.

²⁶ Efectivamente, en el libro póstumo *Lebensanschauung (Intuición de la vida)*, Georg Simmel encaró de frente el problema de la vida. Para él, nuestro espíritu está limitado por todas partes, pero es capaz de desbordar esos límites y de sacudir los duros marcos que circunscriben su expansión, de alcanzar la autotranscendencia (*Selbstranzendenz*). Para él, la especulación abstracta y la imaginación constructiva nos hacen desbordar los límites formales de nuestro yo cuando hacen que los constatemos como límites. Por eso se puede concluir que la trascendencia es en sí misma inmanente a la vida. Es justamente esto lo que otorga a las fórmulas de Simmel su característica apariencia paradójica. «Der mensch ist ewtas, das überwunden werden soll». «El hombre es algo que debe ser sobrepasado», dice, por ejemplo, citando una frase célebre del autor de Zaratustra. Que el hombre se sobrepasa a sí mismo significa en su caso, según ha explicado Jankélévitch, que desborda los límites que el instante actual le impone. Para Vladimir Jankélévitch, Simmel parece haber sido particularmente impactado por una idea de materia y memoria que pudo haberle servido de punto de partida psicológico y como de animadora latente de toda la teoría de la *Selbstranzendenz*: se trata de la idea según la cual el presente no es, en realidad, más que el límite ideal y atemporal del pasado y de futuro, en tanto que el pasado, sea por la memoria, sea por la generalización, es decir, por la creación de conceptos objetivos, sea por la imaginación especulativa, se sobrevive a sí mismo en el presente y se prolonga en el futuro. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Georg Simmel, filósofo de la vida*, Gedisa, Barcelona, 2007, trad. Antonio García Castro, pp. 47-49, pp. 50-58.

²⁷ O.C., III, 583.



Para Ortega, en congruencia con el doble polo de atracción de la vida, la cultura debe ajustarse a la exigencia del interés y de la legalidad objetiva²⁸. En Schiller, esta reciprocidad es, como hemos mencionado, característica del estado estético. Y en ambos casos —Schiller y Ortega—, se propone con ello una superación del imperativo de la utilidad en aras del surgimiento de una «nueva sensibilidad»²⁹. Según Ortega, la vida actúa más allá del régimen de lo necesario y sólo es plenamente vida cuando se produce en el reino de la libertad. Por tanto, la cultura no responde sólo a la utilidad vital, sino a la expansión lujosa de su propia existencia³⁰. En *El tema de nuestro tiempo*, Ortega alude explícitamente a que fenómenos de la cultura como la justicia, la verdad, la rectitud moral y la belleza valen por sí mismos, y no sólo en la medida en que son útiles a la vida³¹. Ese valer por sí la justicia o la verdad es lo que el filósofo denomina *espiritualidad*, y significa, en su caso, contar con un sentido o valor propio. Ahora bien, el sentimiento de lo justo, el conocimiento o pensar la verdad, la creación y el goce artísticos tienen sentido de por sí, sin que por ello se olvide que son además *vida* espiritual o, más genéricamente, *cultura* (eximida de culturalismo y de biologismo)³². Buscar esa *cultura revitalizada*, como instaurar, en Schiller, el *estado estético*, será entonces *el tema de nuestro tiempo*³³.

EL IMPULSO DE JUEGO EN *QUÉ ES FILOSOFÍA*

En el libro póstumo *Qué es filosofía* (1929), ahondando en la tesis de la razón vital, se encuentra también una serie de comentarios que recuerdan las ideas fundamentales de Schiller y que tienen que ver con lo que el dramaturgo alemán llamaba impulso sensible e impulso formal³⁴. Según explica Ortega en la lección v

²⁸ Pedro CERESO GALÁN, *La voluntad de aventura, op. cit.*, p. 51.

²⁹ O.C., II, 214. Un adelantado o precursor de esa sensibilidad ve Ortega en Baroja, y esto asegura a su obra, a pesar de los graves defectos que encuentra en ella, mejor porvenir que presente. O.C., II, 214.

³⁰ Pedro CERESO GALÁN, *La voluntad de aventura, op. cit.*, p. 53.

³¹ O.C., III, 582.

³² O.C., III, 582.

³³ En definitiva, un nuevo suelo que, apartándose de la base fenomenológica husserliana de *Meditaciones*, constituyera una filosofía hermenéutica de la cultura. La indicación la recibió, según Cerezo Galán, de Heidegger. Al menos en este pensador estaban ya las bases para una interpretación no absolutista ni relativista de la cultura. Inexorablemente, la razón vital, para salvarse del relativismo sin comprometer su racionalismo específico, tenía que convertirse en razón hermenéutica. Pedro CERESO GALÁN, *La voluntad de aventura, op. cit.*, p. 57.

³⁴ La reflexión ontogenética que otorga a cada uno de los dos elementos básicos del carácter humano un determinado impulso debe su origen a la teoría de los impulsos de Reinhold y Fichte. El concepto de impulso (*Trieb*), que viene de la tradición filosófica alemana del siglo XVIII (*appetitus* de Leibniz), es un elemento fundamental de la filosofía de Fichte, primero en lo que se refiere a la relación de la conciencia con la realidad: los impulsos, dice este autor, hacen que el hombre sea capaz de representaciones; es una manifestación primigenia, que se opone a la reflexión del conocimiento, pero sin el cual ni siquiera sería posible la reflexión. El segundo Fichte interpreta el universo como un





de este libro, las actividades elevadas, como la búsqueda de la justicia, son, en contraposición con las vegetativas o inferiores (como comer o beber), menos vigorosas, estables y eficientes. Quiere decir que fallan más, y que incluso podemos establecer una especie de *gradación de eficacia* que, de mayor a menor, vendría establecida por las funciones vegetativas, sensitivas y voluntarias o reflexivas. Las funciones biológicas más complejas y superiores —y en esto Ortega se apoya en la biología— son las que antes pueden desaparecer: «En otros términos: lo que vale más es lo que está siempre en mayor peligro»³⁵. De ahí que la inteligencia, así como la moral o el sentido estético, sólo funcionen «a ratos», y que les cueste tanto trabajo activarse en nosotros. Como ejemplifica Ortega, en un caso de conflicto, como una depresión, siempre estamos dispuestos a dejar de ser inteligentes. Y es que «llevamos la inteligencia prendida como un alfiler»³⁶. Lo superior, para realizarse, tiene, pues, que esperar a que lo inferior le conceda «holgura y ocasión.» Por decirlo de otra manera, lo inferior es lo que realiza lo superior «cuando le presta su fuerza ciega pero incomparable». Y esto invita a Ortega a pensar, y es lo que más nos interesa, que la razón debe cuidar de las potencias irracionales, que «la idea no puede luchar frente a frente con el instinto», «que tiene, poco a poco, insinuándose, que domesticarlo, conquistarlo, encantarlos, no como Hércules, con los puños, que no tiene, sino con una irreal música, como Orfeo seducía a las fieras»³⁷.

En las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller sistematiza el carácter del ser humano a través de la exposición de la acción del impulso sensible y del impulso formal. Ambos «humanizan» los principios contrarios y kantianos de necesidad y libertad, naturaleza y racionalidad, al situarlos en el seno del individuo. Se prefigura así la tensión a que Ortega alude cuando habla de la confrontación entre las actividades superiores y las inferiores, referidas en su caso en términos de «fuerza», «potencia» o «energía», es decir, «impulsos», y resolviéndose, además, a través de una acción recíproca (*Wechselwirkung*) que, en el caso de Schiller, tiene la finalidad de armonizar los dos instintos mencionados. Precisamente, el impulso sensible se relaciona, en Schiller, con la existencia material del hombre y se encarga de situarlo en el seno mismo de la temporalidad. Se correspondería con las funciones inferiores de las que habla Ortega. En las *Cartas*, este impulso se contraponen al hombre entendido como *persona* o como *divinidad en potencia*, es decir, invariable en el devenir³⁸. Por

sistema (viviente) de impulsos, que evoluciona según leyes propias y que determina la posibilidad del saber, pero no así el saber mismo; finalmente, el último Fichte considera el impulso como una «forma natural de la libertad», una perspectiva que lo acerca a aquellos conceptos de mediación que impregnan el pensamiento de Schiller.

³⁵ O.C., VIII, 292-293.

³⁶ O.C., VIII, 292-293.

³⁷ O.C., VIII, 292-293.

³⁸ SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, *op. cit.*, XII. Gracias a la sucesión de sus representaciones, el yo permanente o persona se reconoce a sí mismo como fenómeno: «El hombre, representado en su perfección, sería, por consiguiente, aquella unidad persistente que, en el flujo de las variaciones, sigue siendo siempre la misma». *Ibidem*, XI, p. 197.



el contrario, el impulso formal, equiparable a las funciones superiores de las que se habla en *Qué es filosofía*, procede de la naturaleza racional del hombre y tiene el cometido de proporcionarle libertad y, en paralelo, de afirmar, ahora sí, su *persona* en todos los cambios de estado. Entre otras cosas, lo que lo diferencia del impulso anterior es que, mientras que el sentimiento sólo puede decir: «esto es *razón para este sujeto, en este momento*», el pensamiento dice «esto es», y vale para siempre³⁹. Schiller, como Ortega hará al hablar de «lo superior» y «lo inferior», cree que las tendencias de esos dos impulsos se contradicen, pero que entre ellos existe más una relación de coordinación y de acción recíproca, que de subordinación, puesto que no hay materia sin forma, ni forma sin materia, como hubiera dicho Fichte. Por tanto, la cultura, la sociedad y los estados deberían hacer justicia a ambos principios por igual: tendrían que proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad, y asegurar la personalidad frente al poder de las sensaciones. Por decirlo de otra manera —que de nuevo nos recuerda a la propuesta orteguiana para el tema de nuestro tiempo—, la cultura debería proporcionar a la facultad receptiva los contactos más variados con el mundo y llevar a su cota más alta la pasividad del sentimiento; pero también tendría que procurar a la facultad determinante la máxima independencia respecto de la receptiva, y llevar a su cota más alta la actividad de la razón⁴⁰.

La forma como se relacionan ambos impulsos prefigura el comentario citado de Ortega acerca de la necesidad de que lo inferior conceda a lo superior «holgura y ocasión», y que lo superior aleccione a los impulsos inferiores. Schiller cree que el impulso sensible actúa antes que el racional, porque la sensación precede a la conciencia. Pero cree también que el hombre no puede pasar directamente del sentir al pensar a menos que dé *un paso atrás*, ya que sólo si se suprime una determinación puede aparecer la determinación opuesta. Según Schiller, ha de mantenerse la determinación que el hombre recibió de la sensación porque el hombre ha de seguir siendo real, pero, a la vez, esta determinación, en cuanto que es limitación, debe ser suprimida para hacer posible una determinabilidad ilimitada:

Así pues, la tarea consiste en suprimir y conservar al mismo tiempo la determinación del estado, lo cual sólo es posible de una manera, a saber, *oponiéndole otra* determinación. Los platillos de la balanza se equilibran cuando están vacíos; pero también cuando contienen pesos iguales⁴¹.

Para explicar la relación entre ambos impulsos, Schiller acude al axioma fundamental de la dialéctica: la única manera de suprimir una contraposición es superar conservando los dos elementos enfrentados a través de la postulación de un tercero. Así, sólo pueden coexistir esos dos impulsos contrarios por la mediación de un tercer impulso que a la par los aglutine y los supere. De esta forma, mientras que el impulso sensible exigirá variación, pasividad, multiplicidad, tiempo y necesidad

³⁹ *Ibíd.*, XII.

⁴⁰ *Ibíd.*, XIII.

⁴¹ *Ibíd.*, XX, p. 283.



física, y el impulso formal, inmutabilidad, actividad, unidad, permanencia y necesidad moral; el tercer impulso requerirá inmutabilidad en la variación, pasividad y actividad simultáneas, unidad en la multiplicidad, suspensión del tiempo en el tiempo, mutua anulación entre la necesidad física y la necesidad moral. Justamente esto último, el que el tercer impulso esté a salvo tanto de la coacción de la naturaleza como de la constricción de la moralidad, es lo que conduce a Schiller a darle el nombre de «juego»⁴². Lo único que hace posible la unidad en la variedad, la suspensión del tiempo en el tiempo, la anulación de la doble constricción física y moral es la belleza. El tercer impulso o impulso de juego no es, pues, otra cosa que la *disposición estética*⁴³.

También Ortega ve en el juego «un grato aflojamiento de las energías tensas» y, en paralelo, «un margen de ficción voluntaria opuesto a la dura realidad»⁴⁴, es decir, esa apertura a la indeterminación o determinabilidad estéticas que según Schiller caracteriza a la belleza. Está convencido además de que esa relajación o alegría que le corresponde al juego implica en realidad un tipo de seriedad interna y muy rigurosa que se manifiesta en la exigencia de *seguir las reglas del juego*: «Pero así como la acción que no nos es dado eludir puede, sin desdoro, ser mal ejecutada, ya que nos viene impuesta, el juego exige que se juegue lo mejor posible. Precisamente su falta de «seriedad» hacia fuera —su falta de forzosidad— le dota espontáneamente de una rigurosa «seriedad» interna»⁴⁵. Schiller acude a una explicación similar cuando, en las *Cartas*, intentando ilustrar su teoría, se hace eco del uso coloquial del término «juego» recordando que, en este uso, se corresponde con todo lo que no es ni subjetiva ni objetivamente arbitrario y que, sin embargo, no coacciona ni interior ni exteriormente⁴⁶. Asociado a las ideas, el impulso de juego aludiría a que todo lo real pierde su seriedad al volverse *insignificante* y a que, al encontrarse con la sensibilidad, lo necesario también se desprende de su seriedad y se vuelve *ligero*⁴⁷. Por eso, volviendo a Ortega, el juego es alegre y serio al mismo tiempo⁴⁸. En 1939, en uno de los parágrafos de la *Meditación de la técnica* y ahondando en la cuestión,

⁴² El concepto de juego aparecía ya en Kant (*Crítica del juicio*, 8&9) en cuanto juego libre de las facultades del conocimiento, la imaginación y el entendimiento. El juego libre de estas facultades adquiriría allí el carácter de libertad porque ningún concepto las podía limitar a una regla de conocimiento determinada. Así determinaba Kant el carácter universal de la belleza (porque el libre juego es común a todo el género humano, y, por tanto, universal), en tanto este libre juego carecía de concepto y perdía todo carácter objetivo: libertad y subjetividad eran, pues, las dos características fundamentales del concepto kantiano de juego. Era como una «relación incondicionada», estructuralmente libre, entre imaginación y entendimiento, más que un principio categórico de la *Crítica del juicio*.

⁴³ GARCÍA GARCÍA, Javier, *A la libertad por la belleza: la propuesta filosófica de Friedrich Schiller*. Madrid, UNED Ediciones, 2000, pp. 314-315.

⁴⁴ O.C., VII, 759.

⁴⁵ O.C., II, 469-470.

⁴⁶ SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., xv.

⁴⁷ *Ibidem*, xv.

⁴⁸ La idea se repite en otros momentos: «El juego es precisamente lo que no puede existir sin una peculiar seriedad que consiste en «cumplir sus reglas», O.C., IX, 1149. Esta seriedad *interna al juego* es la que conduce a Ortega a invitar al curioso a que se acerque a la filosofía «sin tomarla muy en serio», «con el temple de espíritu que lleva al ejercitar un deporte y ocuparse en un juego», O.C., VIII, 293.



Ortega afirmará que, cuando el hombre se dedica a jugar, suele ser porque se siente seguro en lo que respecta a las urgencias elementales del vivir. El juego resulta así un lujo vital, una ampliación de las coacciones interiores y exteriores —como el tercer impulso schilleriano—, que supone el previo dominio de las zonas inferiores de la existencia, las cuales, en virtud de esa disposición lúdica, dejan de constreñir hasta el punto de que el ánimo, «sintiéndose sobrado de medios», se mueve en un amplio margen de serenidad, de calma. Un ánimo así, dice Ortega, se complace en su *elasticidad* (¿determinabilidad?) y se da el lujo de defender sus derechos, respetando los de los demás⁴⁹. En términos de Schiller: da libertad a través de la libertad. Es más, Ortega invita a que practiquemos el juego convencido de que es en él en donde el hombre se manifiesta más riguroso⁵⁰. ¿En donde el hombre es *más hombre*, tal vez? En Schiller, sin duda, así es.

Schiller define el juego y, con él, la belleza como la *puesta en práctica de la libertad*. En la disposición estética, el hombre entra en el mundo de las ideas sin abandonar el mundo sensible: en cuanto reconciliación o armonía de necesidades y libertad, el juego hace posible la plenitud sensible del mundo al tiempo que el triunfo moral sobre él: el juego es, por tanto, el símbolo del cumplimiento de la determinación humana. Puesto que, desde el punto de vista filogenético, el impulso sensible determina al individuo, mientras que por mediación del impulso formal el individuo adquiere el carácter de *especie*, la acción recíproca de ambos impulsos conforma, para Schiller, la *idea de humanidad*⁵¹. Sólo la actividad estética conduce a lo ilimitado. Sólo en ella nos sentimos como fuera del tiempo y nuestra humanidad se manifiesta con pureza e integridad⁵².

Ortega no confía, al menos explícitamente, en que la disposición lúdica y estética conduzca al hombre a *ser más hombre*, pero eso no obsta para que otorgue al juego una importancia capital en su filosofía de la existencia y, con ello, un papel determinante en el *ser sí mismos* en que consiste vivir auténticamente. En muchas ocasiones, repite la idea de que la farsa es uno de los hechos más permanentes de la historia y una dimensión constitutiva o esencial de la vida humana⁵³. En *¿Qué es filosofía?*, se muestra, además, convencido de que la cultura brota, florece y fructifica en un temple espiritual bien humorado, en la jovialidad⁵⁴. Y en *Idea del teatro*, el juego constituye el arte o 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. Este traerse de su vida real a una vida irreal, imaginaria o fantasmagórica es el distraerse. El juego es, por tanto, distracción. Y para Ortega, el hombre necesita descansar de su vivir y ponerse en contacto o verterse en

⁴⁹ O.C., v, 582-583.

⁵⁰ O.C., VIII, 295.

⁵¹ SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., XIV.

⁵² *Ibidem*, XXII.

⁵³ O.C., IX, 844.

⁵⁴ O.C., VIII, 294-295.

una «ultravida». La distracción, el juego o la diversión son, pues, consustanciales a la vida humana, no un accidente, ni algo de lo que se pueda prescindir⁵⁵.

ARTE Y JUEGO EN ORTEGA Y SCHILLER

Schiller atribuye al arte o a la belleza la potestad de devolver al hombre su libertad (en la apariencia) El juego es, justamente, el ámbito en el que nos liberamos tanto de la materia como de la forma, y en el acto *poiético* de dar forma a lo informe, de jugar, el hombre exhibe su plena libertad:

Lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, *por naturaleza*, pueda hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser. Pero con ello se consigue algo infinito: tan pronto recordemos que precisamente esa libertad le fue arrebatada en el estado sensible por la coacción unilateral de la naturaleza, y en el pensamiento por la legislación exclusiva de la razón, tenemos que considerar entonces a la facultad que se le devuelve al hombre en la disposición estética como el don supremo, como el don de la humanidad⁵⁶.

La relación del arte con el juego resulta, en el caso de Ortega, natural, si bien a partir de cierta época. Conviene recordar que en «Adán en el paraíso» se afirma aún y explícitamente que «en arte no hay juego»⁵⁷. También en «Arte de este mundo y del otro» (1911), se lee que el arte no es un juego ni una actividad suntuaria, sino una explicación habida entre el hombre y el mundo, «una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica»⁵⁸. Tuvo que pasar algún tiempo para que la conexión entre arte y juego se convirtiera, en la obra de Ortega, en un asunto del que discutir, y eso ocurrirá especialmente en los escritos que dedica al arte nuevo a partir de los *felices* años veinte.

En el libro que ya hemos comentado, *El tema de nuestro tiempo*, se adelanta una de las tesis fundamentales de *La deshumanización del arte*: la de que el arte joven se diferencia del tradicional tanto en sus objetos como, sobre todo, en el cambio radical de actitud que exterioriza. Más en concreto, el arte *para y de* los jóvenes ha sido desalojado de la zona «seria» de la vida y ha dejado de ser un centro de gravitación vital. El carácter semi-religioso y *patético* que adquirió en los siglos anteriores ha sido, según Ortega, extirpado íntegramente⁵⁹. Ha ocurrido de esta forma porque «serio» es aquello por donde pasa el eje de nuestra existencia. Y, para Ortega, frente

⁵⁵ O.C., IX, 847.

⁵⁶ SCHILLER, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., XXI.

⁵⁷ O.C., II, 61.

⁵⁸ O.C., I, 438.

⁵⁹ Y si no lo ha sido, debería serlo: «Dejemos que los sacerdotes, no muy seguros de la existencia de sus dioses, los envuelvan en la caligine pavorosa de los grandes epítetos patéticos. El arte no necesita nada de eso, sino mediocridad, tiempo claro, conversación transparente, precisión y un poco de buen humor», O.C., III, 915.





a lo que durante demasiado tiempo se ha pensado, el arte es incapaz de soportar el peso de la vida. El arte recobra su encanto y su reverberación justamente cuando lo desplazamos del centro de nuestra vida a la periferia⁶⁰, cuando lo *aligeramos*. Para él, este viraje anuncia uno de los rasgos más generales del nuevo modo de sentir la existencia: el sentido deportivo o festival de la vida⁶¹, la «nueva sensibilidad».

En *La deshumanización del arte*, esta ligereza del arte se reúne con otras características igualmente significativas. Entre ellas se encuentran, como es de sobra conocido, la tendencia a la deshumanización; la eliminación de las formas vivas; la reducción de la obra de arte a pura obra de arte; la ironía; la elusión de toda falsedad; y la ya comentada intrascendencia. A ello se suma, ya sin paliativos, la equiparación entre arte y juego⁶². Esta equiparación se relaciona aquí con la ausencia de patetismo del nuevo arte y con su sustitución por el talante cómico o bromista del arte para con el propio arte. El arte nuevo se opone así al del siglo XIX, verdadero agente de «salvación de la especie humana», elevado sobre la ruina de la religión y del relativismo científico, y cuya trascendencia deriva de sus temáticas (los más graves problemas de la humanidad) y de su propia esencia, entendida «como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie»⁶³. El arte deshumanizado, verdadera inversión de ese *pathos estético*, consume, sin embargo, su naturaleza: «al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y su triunfo»⁶⁴. Cuando el arte abandona sus ínfulas grandilocuentes, queda reducido a lo que simplemente es, «solo arte, sin más pretensión»⁶⁵. Su modestia es, pues, su victoria.

Para Ortega, ese buscar la ficción por la ficción, característico del arte nuevo, es también propia del estado jovial del alma⁶⁶. Es, como dice de forma provocadora, «un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo», de ahí su proximidad con los deportes y los juegos⁶⁷. Es más, la búsqueda de la ficción constituye el ingrediente principal de la «nueva sensibilidad», que, según un texto algo posterior, «¿Qué pasa en el mundo?» (1933), se presagia desde el año 1917, fecha de la revolución bolchevique y de los primeros brotes del fascismo italiano⁶⁸. Para Ortega, ese año habrían coincidido con el surgimiento de la nueva sensibilidad, en primer lugar, la aparición del arte joven, empeñado, como totalidad, en negar el pasado y en surgir como un «absoluto comienzo»⁶⁹. En segundo lugar, con la expansión del deporte y

⁶⁰ O.C., III, 608.

⁶¹ O.C., III, 608.

⁶² O.C., III, 854.

⁶³ O.C., III, 874.

⁶⁴ O.C., III, 873.

⁶⁵ O.C., III, 876.

⁶⁶ O.C., III, 873.

⁶⁷ O.C., III, 875.

⁶⁸ Ortega considera que aunque parezca opuestos, ambos movimientos políticos «flirtean» como presintiendo bajo sus diferencias superficiales una comunidad de estilo y de matriz generadora. O.C., IX, 12.

⁶⁹ O.C., IX, 12.

la preocupación, tan extraña al europeo, por su propio cuerpo⁷⁰. En tercer lugar, con la llamada por Ortega «subversión de la juventud como tal juventud»⁷¹, o lo que es lo mismo, con el triunfo de esa nueva sensibilidad anti-utilitaria, lujosa y vitalista. Aquí, no se trata sólo de interpretar la vida como juego, sino de presentar el juego como una verdadera forma de vida⁷². Una forma de vida que implicaría esfuerzo oneroso, autoexigencia y disciplina autoimpuestas y subordinadas a la finalidad de expandir el propio ser. Se trataría de sustituir, en suma, la satisfacción imperiosa de las necesidades por el placer de la libre creatividad⁷³.

El arte, también en *La deshumanización del arte*, contribuye así a que el hombre sea más libre, ya que le proporciona un instrumento equilibrador de la seriedad y trascendencia de la vida. A partir de este momento, el arte se va a convertir en Ortega en el vehículo primordial para salir a flote del naufragio de la existencia. Lo lúdico o lo estético, tanto da, reacciona, como ocurre en el pensamiento de Schiller, contra la seriedad del *culturalismo*, que sólo otorga valor a la vida desde aquello a lo que ésta se sacrifica. Lo estético y lo lúdico en Ortega constituyen en cambio una forma de autotranscendencia, de exuberancia vital, de aquello que nos transforma de meros seres biológicos en verdaderos seres humanos⁷⁴. En la filosofía de Ortega, el hombre, prisionero en la realidad circunstancial, náufrago en la vida, se evade de esa constricción entrando en la órbita del mundo irreal⁷⁵. A través de la ficción, de la *apariencia* schilleriana, se trae a sí mismo a esa otra orbe, se *dis-trae*, es decir y como en Schiller, *juega*⁷⁶. Y si juega, es porque ya no está coaccionado, sino en plena libertad de determinaciones; jugando a ser humano, *verdaderamente* humano.--

Recibido: enero de 2012
Aceptado: mayo de 2012.



⁷⁰ O.C., IX, 12.

⁷¹ O.C., IX, 12.

⁷² Pedro CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura, op. cit.*, p. 153.

⁷³ *Ibidem*, p. 158.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁵ Si bien, existen grados. La cultura ha creado innumerables forma de distraerse y esas formas están jerarquizadas de las menos a las más perfectas. La forma menos perfecta es para Ortega el juego de naipes. La forma más perfecta de la evasión al otro mundo serían las bellas artes. O.C., IX, 866.

⁷⁶ Pilar SÁENZ, «Ortega y Gasset y su idea del teatro», *AIH. Actas X*. Centro Virtual Cervantes, 1989, p. 254.