

LA ESENCIA DEL ARTE Y EL HOMBRE
 BASES ANTROPOLÓGICAS DE LA ESTÉTICA
 DE ORTEGA Y GASSET

Antonio Gutiérrez Pozo



EL ESTATUS DE LA ESTÉTICA Y DE LA CRÍTICA

El término estética designa tanto la región de lo estético, es decir, el ámbito de la sensibilidad, la imaginación, la intuición y lo concreto/material, el ámbito de lo verosímil, como la reflexión filosófica sobre esa dimensión de la realidad. La tradición filosófica occidental, articulada en torno a la distinción básica entre teoría y praxis, no puso fácil el ingreso de esa región estética en el plano del discurso filosófico. Todavía Kant en una nota de la *Kritik der reinen Vernunft* negaba el tratamiento filosófico —racional— de lo estético, limitado por él entonces al dominio de los principios empíricos (1). De ahí la relevancia histórico/filosófica de la *Kritik der Urteilskraft*. En ella Kant asegura la posibilidad de tratamiento filosófico de lo estético, esto es, asegura el carácter filosófico de la estética, lo que para Kant se traduciría en la afirmación de

1. Kant, *KrVB* 35–36 n.

principios *a priori* también en el ámbito del sentimiento. No sólo hay pasiones, deseos y sentimientos concretos, empíricos, psicológicos; también hay la forma trascendental del sentimiento de placer y dolor, y esto es justo lo que define a lo estético como región filosófica. Lo estético, estima Kant, no dice relación al objeto sino al sujeto. En concreto, se localiza en el ámbito en que el sujeto es afectado sentimentalmente por una representación. Esta afección o sentimiento de placer o dolor también posee una estructura trascendental cuyas notas principales son: desinterés, comunicabilidad universal y finalidad sin fin.

También en Ortega podemos encontrar esa ambigüedad del concepto de estética. También en su obra nos encontramos con que 'estética' se refiere tanto a una región de lo real como al saber sobre ella. Ortega además añade tres notas al término 'estética' entendido como ámbito de realidad. La primera es la identificación de lo estético y lo artístico. Esto resulta evidente si pensamos que para Ortega una obra de arte es esencialmente una metáfora, y que —dice— "objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa" (EEP,VI,257) (2). La segunda nota consiste en el hecho de que Ortega —a diferencia de Kant— atribuye al arte una "misión luciferina" (MQ,I,358), es decir, una tarea de conocimiento, de esclarecimiento de la realidad vital, verdadero origen de todo significado. El arte, como la filosofía, es reflexión sobre el "texto eterno" (MQ, 357) de la vida con la intención de despejar su *logos* implícito. En el arte, entonces, hay sentido, hay luz, vida aclarada, reflexionada o comentada, aunque eso sí, *more* artístico. La tercera nota nos invita a pensar que la dimensión de lo real que representa la estética es precisa y paradójicamente la de la virtualidad. Lo estético es el ámbito de lo virtual, lo irreal o verosímil: "El objeto artístico, afirma Ortega, sólo es artístico en la medida en que no es real" (DA,III,358). Así, la estética se configura como aquella dimensión de la realidad en la que ésta, sin duda merced a la intervención creativa del hombre —artista esencial, ontológico—, es más que realidad: representa pues un aumento (virtual) de lo real. Pero esto es a fin de cuentas la cultura, una dilatación de las posibilidades ocultas de la realidad. Puede decirse sin reservas que la concepción que Ortega defiende de la cultura está elaborada desde un modelo artístico. La cultura en general es entendida por él como una obra de arte que crea —o sea, ilumina— posibilidades virtuales alojadas en la profundidad de lo real. De esta manera, Ortega puede, al tiempo, recuperar el sentido artístico de la filosofía nietzscheana y evitar sus consecuencias nihilistas. Las creaciones culturales no son menti-

Lo estético, estima Kant, no dice relación al objeto sino al sujeto. En concreto, se localiza en el ámbito en que el sujeto es afectado sentimentalmente por una representación.

2. Citamos a Ortega en el propio texto refiriéndonos siempre a sus *Obras Completas* (Madrid: Alianza/Revista de Occidente, 1983) y especificando nº de tomo y página. Además empleamos estas abreviaturas para las obras más significativas para nuestro propósito:

- R = *Renan* (1909)
- AP = *Adán en el paraíso* (1910)
- MQ = *Meditaciones del Quijote* (1914)
- EEP = *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914)
- DGM = *Las dos grandes metáforas* (1924)
- PVA = *Sobre el punto de vista en las artes* (1924)
- DA = *La deshumanización del arte* (1925)
- IN = *Ideas sobre la novela* (1925)
- VE = *Velázquez* (1943-1954)
- G = *Goya* (1946)
- TEA = *Idea del teatro* (1946)



ras, puras ilusiones; se sostienen sobre el sentido que yace en la vida esperando ser desvelado. Ortega pretende conciliar verdad y arte, *logos* y creación. El mundo rezuma sentido, verdad, razón; hace falta la actividad artística esencial del hombre que lo patentice.

Ahora nos preocupamos por la estética como saber, como reflexión sobre el arte. Desde sus primeros trabajos sobre pintura (AP, I, 473-493) hasta los últimos sobre Goya (VII, 507-573), Velázquez (VE, VIII, 457-659), el teatro (TEA, VII, 443-501) o la poesía (IX, 751-767), la reflexión sobre el arte es una constante en la obra de Ortega. El lugar principal que ocupa en su filosofía no es algo meramente circunstancial, ni obedece a la obligación académica y/o sistemática de tener que volcarse sobre un fenómeno cultural tan importante como el arte, ni mucho menos es simple cuestión de gusto personal. No es ninguna casualidad que su obra más decisiva, la que marca el rumbo de su filosofía personal en clave raciovitalista, su texto programático, *Meditaciones del Quijote*, tenga como tema central la obra cervantina y —con ella— el planteamiento de un problema estético: el esclarecimiento de la esencia de la novela. Tampoco es casual que en ese mismo año de 1914 presente en un texto de estética —*Ensayo de estética a manera de prólogo*— el problema del conocimiento de la vida o “intimidación ejecutiva”, el “verdadero ser de cada cosa”, y que justo después de afirmar que esta cuestión “nos llevaría demasiado adentro en tierras metafísicas”, se pregunte qué es el objeto estético e inicie un análisis de la metáfora como respuesta a esta última incógnita (EEP, 254). Parece bastante claro que la meditación orteguiana sobre problemas estéticos no es una actividad ajena al núcleo de su propio pensamiento. Lejos de ser un resultado de su filosofía de la razón vital, entendida ésta entonces como un discurso filosófico previo e independiente de las cuestiones estéticas, aquella meditación es más bien esencial en la constitución de esa filosofía raciovitalista (3). Parafraseando a Adorno, puede decirse de Ortega que su estética no es mera “filosofía aplicada”, sino que más bien su filosofía reconoce que lo estético es ya filosófico en sí mismo (4). La tesis de la razón vital contiene —complicada— ya de modo sustancial lo estético, lo metafórico, entendida ya la metáfora como núcleo de lo estético. Dicho al revés: la metáfora forma parte esencial del sentido de la filosofía raciovitalista. Según hemos comprobado antes, no es casual encontrar la estética justo en el comienzo de su filosofía, en las obras donde se forja el sentido de su pensamiento. Ortega liga indefectiblemente su proyecto filosófico al campo estético.

En el ámbito de esta imbricación la metáfora es el problema principal. La reflexión sobre la metáfora ocupa un lugar destacado en el pensamiento de Ortega. En *Ensayo de estética*, obra clave en el inicio de su filosofía, Ortega pre-

3. Una exposición más detallada del papel relevante de lo estético en la constitución misma de la filosofía raciovitalista puede encontrarse en mi trabajo “La filosofía de la razón vital como filosofía estética”, *Revista de filosofía*, Univ. Complutense de Madrid, 25, (2001).

4. Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, p. 140 (ed. esp. de F. Riazza, Madrid, Taurus, 1980, p. 125).

senta una teoría de la metáfora, y a su juicio las grandes tesis sobre la conciencia —realismo, idealismo y su propia propuesta de los *Dii consentes*— no son sino metáforas (DGM,II,396). Ortega usa brillantemente —y no por casualidad— la metáfora, pero no como mero adorno literario. El estilo metafórico es el estilo literario de la razón vital: es el modo de pensar adecuado de una filosofía que, como la raciovitalista, rechaza la identidad establecida por el idealismo entre razón y realidad, afirma la vida como “texto eterno” (MQ,I,357), es decir, como origen último de todo sentido, y, en consecuencia, entiende la reflexión como actividad volcada sobre la vida, fuente inagotable de *logos* a la que nunca puede igualar. Sobre la base de la concepción orteguiana de las relaciones entre filosofía y literatura (MQ, 365s), según la cual lo literario no es mero recipiente donde puede verse el pensamiento sino su efectación, de manera que no vale cualquier estilo literario para un pensar determinado, podemos afirmar que la metáfora es la realización de la razón vital. El problema de la metáfora presenta en la filosofía de Ortega varias dimensiones. En este trabajo vamos a ocuparnos especialmente de su lado estético y de su vertiente antropológica.

Ahora bien, el mero hecho de pensar sobre el arte plantea el problema de las relaciones entre la estética como reflexión racional sobre la materia artística, y el propio arte. Ortega enfoca este asunto partiendo de la experiencia inmediata del aficionado al arte. Es lógico que la estética como reflexión que pretende conceptualizar la inagotable materia artística, no satisfaga al amante o aficionado al arte (AP, 477). La explicación de este fenómeno parece bien sencilla: la estética pretende lo imposible, encajar dentro de los límites del concepto lo que no está destinado a ello, la materia misma del arte. De acuerdo con la postura kantiana que tiende a expulsar el concepto de lo estético, Ortega afirma que “no hay manera de aprisionar en un concepto la emoción de lo bello” (AP, 477). Pero de aquí no debe desprenderse en absoluto la adscripción de lo estético a la región de lo irracional, o de lo puramente subjetivo-relativo. Lo que Ortega pretende es proponerle a la estética su lugar y estatus adecuados. Ortega considera que ha sido un prejuicio decimonónico de naturaleza romántica la causa de que apartar el arte de la razón y considerar inadecuada toda intromisión del pensamiento en el ámbito estético se hayan convertido en supuestas verdades incontestables y actitudes espontáneas, casi automáticas. Ese prejuicio ha consistido en relegar al arte exclusivamente al “reino del sentimiento” (AP, 477s), y luego en negarle al propio sentimiento toda posibilidad de organización racional. Pero Ortega salva la reflexión estética entendiendo la relación arte/estética desde la base del binomio vida/reflexión o vida/cultura, que constituye el centro filosófico de su idea de razón vital. La estética es respecto del arte lo mismo que la cultura respecto de la vida: comentario. La relación entre estética y arte puede compararse a la que establece Ortega entre cultura y vida. Lo

En el arte, entonces, hay sentido, hay luz, vida aclarada, reflexionada o comentada, aunque eso sí, *more* artístico.

La estética se configura como aquella dimensión de la realidad en la que ésta, sin duda merced a la intervención creativa del hombre —artista esencial, ontológico—, es más que realidad: representa pues un aumento (virtual) de lo real. Pero esto es a fin de cuentas la cultura, una dilatación de las posibilidades ocultas de la realidad.

mismo que la vida necesita que la cultura la aclare, la desvele, también la obra de arte necesita que la estética la haga salir de su mudez. El arte siempre es texto: podemos leerlo, interpretarlo, llevar su *logos* antepredicativo, latente, al nivel de la reflexión, pero necesariamente sigue quedando texto profundo por leer. El comentario de la obra de arte desoculta sobre el ocultamiento como tal que es la propia obra. Se puede decir que el arte revela su sentido al tiempo que lo encubre. A esta nota de esencial latencia de su *logos* se debe que el objeto estético sea esencialmente inagotable. Ortega comprende la actitud ante la estética del aficionado al arte, porque si la claridad que arroja la cultura sobre la vida no es la vida, tampoco la estética es el arte. El temor del amante del arte es que la estética pretenda suplantar al arte y a la experiencia estética vivida. Ahora bien, Ortega advierte que la cultura ni puede ni debe aspirar a suplantar a la vida, como lo había venido haciendo durante la modernidad idealista (III, 184–196). No es ese el papel de la cultura raciovitalista sino más bien comentar la vida y llevarla a la plenitud de sus propias posibilidades: “Claridad no es vida, pero es la plenitud de la vida” (MQ, 356). El aficionado al arte debe ser consciente de que la estética —raciovitalista— no pretende sustituir a la obra de arte, sino que intenta potenciarla, llevar a la luz el sentido iniciado y sugerido por ella misma, patentizar su *logos*, lo mismo que la cultura respecto de la vida. Sólo mediante la reflexión llegamos a la plena posesión de las cosas. Por este motivo había escrito Ortega que “la estética vale tanto como la obra de arte” (AP, 478).

De aquí deduce Ortega precisamente el papel de la crítica del arte. Su misión no es otra que poner en términos conceptuales lo que en el artista está como sentimiento, imagen o intuición (II, 87). Por esto mismo Ortega reprocha constantemente que se mezclen los papeles del artista y del crítico (I, 476; VE, VIII, 482). El artista crea, el crítico reflexiona. Del mismo modo que la claridad reflexiva no es vida, la estética y la crítica son reflexión y no arte, de manera que no se puede hablar de arte (momento de la reflexión) artísticamente, bellamente, sino conceptualmente, aunque el destino del concepto sea la plenificación reflexiva de la obra artística. El resultado que arroja la dialéctica arte/estética concebida desde el horizonte raciovitalista puede resumirse afirmando que es un error tanto hacer un arte conceptual como una estética bella: el arte tiene que ser bello y la estética reflexiva/conceptual. Efectivamente no son dos ámbitos herméticos, inconexos: la obra de arte nutre la reflexión estética y ésta no tiene otra función que la de desplegar toda la verdad que aquélla contiene, pero son dos actividades diferentes. El arte es actividad primera y la estética es un segundo movimiento reflexivo volcado sobre aquélla. Una vez entendida así la tarea de la crítica estética, Ortega sostiene que la misión de esa reflexión crítica es ayudar a ver la obra de arte, iluminarla (III, 446). La crítica es verdaderamente interpretación: debe convertirse en una especie de órgano visual más perfecto que permita al

receptor completar la lectura que él mismo hace de la obra. Toda obra es texto, recordemos; la crítica estética ayuda a leerlo. Pero la inagotabilidad o profundidad del texto artístico empuja a Ortega a acercar la obra de arte más al jeroglífico que al lenguaje. La palabra del lenguaje —lo consiga o no— procede animada por la voluntad de entregar su sentido, esto es, por el afán de que su actividad comunicativa no necesite interpretación. Pretende comunicar y declarar, poner en claro, lo comunicado. En cambio, el sentido del jeroglífico —y de la obra de arte—, lejos de quedar patente y manifiesto, queda latente y necesitado de interpretación (VE, 490s). Ahí interviene la crítica. Su tarea es pedagógica: enseña a leer el texto artístico adaptando los ojos del receptor a la contextura de sentido de la obra (II, 77). La misión de la crítica por tanto no es evaluar sino orientar, pero resulta evidente que la propia actividad de orientación supone como premisa cierta actividad evaluadora. El crítico orienta al espectador de la obra, pero para hacerlo, para ayudarlo a ver la obra, necesita previamente iluminarla, es decir, reconocer si la obra de hecho es todo lo que podía ser en proyecto, no desde luego atendiendo a un ideal platónico o abstracto de lo que debe ser la obra de arte —modelo ideal que no existe—, sino atendiendo al ideal de lo que ‘esa’ obra en su individualidad podría ser. La crítica tiene por misión primera y esencial medir lo que la obra de arte es como realidad con lo que es como proyecto; medir la realización artística con la intención que le es previa (II, 38s). Sólo resuelta esta misión puede luego orientar la comprensión de la obra. Toda cosa en su individualidad dibuja unas líneas de lo que podía haber sido. También la obra de arte. La crítica de arte tiene que medir si el cumplimiento efectivo de la obra ha satisfecho la promesa que toda obra de arte lleva consigo. Por esto la maldad estética no se mide desde un modelo abstracto y genérico, idéntico para toda obra de arte, sino desde el modelo/promesa que es cada obra de arte en su propia individualidad. La obra de arte se mide consigo misma. La maldad estética entonces es para Ortega la insuficiencia. La labor del crítico comienza con la lectura de la propia obra de arte que luego tendrá que ayudar a ver a otros. Esa lectura crítica consiste en ver la verdad de la obra, en completar su poder ser. Por tanto, la crítica, en cierto modo, no simplemente actúa al margen de la contextura de la obra, desde fuera y volcándose sobre un objeto ya dado, sino que al leerla la completa, la constituye. “La obra de arte, escribe Ortega, se completa completando su lectura” (MQ, 325).

LA OBRA DE ARTE

En clave aristotélica, Ortega entiende la realidad vivida o intimidad, el “verdadero ser de cada cosa, lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud” (EEP, 254), como cada cosa en primera persona, siendo, verificándose. El caballo *caballeando*, siendo lo que es, caballo, ejecutando su esencia. Eso es realmente *yo*. La intimidad —yo—

Puede decirse de Ortega que su estética no es mera “filosofía aplicada”, sino que más bien su filosofía reconoce que lo estético es ya filosófico en sí mismo.

La estética pretende lo imposible, encajar dentro de los límites del concepto lo que no está destinado a ello, la materia misma del arte.

sólo es siendo por dentro, ejecutándose. Es evidente que esto dificulta la contemplación que tanto deseamos. Al sentir un dolor, experimento la verdad del dolor, pero mientras sufro la realidad ejecutiva del dolor y me duelo; mientras el dolor *es*, es yo, no veo el dolor. Para conseguir verlo tengo que paralizar la experiencia dolorosa, dejar de ser yo doliente y convertirme en yo vidente (del dolor). Pero entonces el dolor ya no es yo, ya no es la verdad del dolor doliendo, siendo. El dolor vivido y el dolor visto son distintos. Es más, Ortega sostiene que el dolor como vida ejecutiva y el dolor como imagen se excluyen. Por una parte, la imagen de un dolor no sólo no duele sino que sustituye el dolor por su sombra ideal; por otra parte, “el dolor doliendo es lo contrario de su imagen” (EEP, 252). El problema que trata aquí Ortega no es otro que el de la dialéctica acción/contemplación. Ortega plantea en un dilema esta contradicción entre realidad vivida y contemplada: “No podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea —es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (EEP, 254). Nos interesa constatar que Ortega duda de la posibilidad de contemplar u objetivar racionalmente —mediante conceptos— la realidad ejecutiva, la vida en suma, pues cuando se hace lo que verdaderamente se tiene delante es una imagen, una sombra de aquella realidad, y no esta misma realidad, quien en definitiva constituye el verdadero ser de la cosa y representa el auténtico objeto de nuestro interés contemplador.

No es ninguna casualidad que, justo al llegar a este punto de la reflexión, Ortega abandone en el *Ensayo de estética* el problema de si conceptualmente podemos contemplar lo que parece resistirse al esfuerzo intelectual de la razón, y comience el análisis del objeto estético con la intención de averiguar si el arte puede aportar algo a la resolución de esta incógnita metafísica. El esquema que aquí sigue Ortega es el mismo que ya empleó en 1910 en *Adán en el paraíso*. Ahí también partía del hecho de que la vida, que siempre es individual y concreta, se le escapa a las ciencias, al conocimiento conceptual, que sólo conoce lo general y abstracto, de manera que convierte lo individual —al pretender comprenderlo— en mero caso particular de aquello general, lo que implica condenarse al desconocimiento de la individualidad como tal. La tristeza que estudia la ciencia moral, sostiene Ortega, es general y abstracta; es el concepto de la tristeza. La tristeza estudiada no es triste. La tristeza real, vital, ejecutiva, la tristeza triste que siente realmente —en *carne y hueso*— una persona, no puede ser apresada por la moral en tanto que esa realidad de la tristeza es una realidad concreta, única (AP, 482s). Ahora bien, concluye, “de la tragedia de la ciencia nace el arte” (AP, 483). En clave kantiana, Ortega afirma que el arte es el último estadio de la pregunta que el hombre, no satisfecho con vivir sin más, se hace por la vida. El hombre no sólo vive sino que reflexiona

sobre su vivir (5). La pregunta por sí mismo resume todas las preguntas anteriores que componen aquel movimiento reflexivo. Si el método de la ciencia era generalizar y abstraer, el arte individualiza y concreta. Sólo en él las cosas adquieren su peculiaridad, su fisonomía propia e individual, aquello precisamente que rebotaba las estructuras del método naturalista de la ciencia. Ortega escribe que en el cuadro del Greco *Hombre con la mano al pecho* es donde ese hombre concreto de la ciudad de Toledo se individualizó plenamente, se realizó (R.I.456). En la obra de arte se opera la salvación de lo individual. En ella es donde se despliegan todas las posibilidades objetivas de sentido universal que atraviesan lo individual. Volvamos al texto de 1916.

Ortega se coloca ante la escultura del *Penseroso* de Miguel Ángel que se encuentra en la capilla funeraria de los Médicis en Florencia, y se pregunta qué cosa es término de nuestra contemplación y motivo de nuestro placer estético, o sea, qué es el objeto estético. Desde luego no es el bloque de mármol, el objeto material concebido como imagen de una realidad, pues de ser así si lográsemos recordar con precisión ese cuerpo marmóreo tendríamos ante nosotros la imagen de aquella realidad y la existencia efectiva del objeto artístico resultaría superflua (EEP, 254). La conciencia del objeto material sólo intervendría en la experiencia estética como medio para llegar a intuir aquel objeto puramente imaginario que podríamos tener en nuestra fantasía. Pero tampoco ese objeto fantástico, esa puro objeto imaginario, es el objeto estético. Y no lo es, argumenta Ortega apelando a una tesis de corte husserliano (6), porque el objeto imaginario puede ser idéntico al objeto real diferenciándose tan sólo debido a que “una misma cosa nos la representamos como existente (en el caso del objeto real) o como inexistente (cuando se trata del objeto alojado en nuestra fantasía)” (EEP, 255). Sin embargo, el *Penseroso*, el objeto estético en general, es “un nuevo objeto” con el que nos relacionamos a través de aquella imagen de la realidad, del objeto fantástico, y de la blancura del mármol, sus líneas y formas, los elementos reales o materiales, todos los cuales aluden al objeto estético sin serlo. El objeto estético, pues, asegura Ortega, “empieza justamente allí donde acaba toda imagen” (EEP, 255).

Una obra de arte, en principio y en pura descripción fenomenológica, es una imagen. De ahí que Ortega considere que la comprensión del fenómeno ‘conciencia de imagen’ debe ser el pórtico de entrada de toda estética (XII, 397). Pero sólo es eso, la introducción a la estética,

El comentario de la obra de arte desoculta sobre el ocultamiento como tal que es la propia obra. Se puede decir que el arte revela su sentido al tiempo que lo encubre.

5. Efectivamente esto es lo que Kant en *Über die falsche Spitzfindigkeit* (1762) llama “sentido interno”, es decir, la capacidad de “hacer objeto de los propios pensamientos las representaciones de uno mismo”, función o facultad que Kant considera además base que hace posible el acto de juzgar (cfr. *Gesammelte Schriften*, Band 2, Akademie der Wissenschaften, Berlin: Walter de Gruyter, 1997, p. 60), lo que viene ya a sugerirnos en fecha tan temprana que luego, en la etapa crítica, la capacidad de juzgar, en tanto contiene la reflexión, se configurará como fundamento de todo el edificio crítico.

6. Para Husserl toda vivencia real, viva, es “existente en el presente [...] de cierto”, o sea, lleva el carácter de ser (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Husserliana III/1, her. v. K. Schuhmann, Den Haag: Nijhof, 1976, § 111, p. 251, § 113, p. 255. Ed. esp. de J. Gaos, México: FCE, 1985, pp. 261, 266). A toda vivencia actual, presente, le corresponde “un posible presente en la fantasía cuyo contenido responde exactamente al suyo”; se distinguen en que todo lo percibido en aquélla es como “un ser realmente presente”, y “todo lo paralelamente fantaseado”, a pesar de ser el mismo contenido, se caracteriza por ser “fantasía, un ser *quasi* presente” (*Ideen I*, § 113, p. 255. Ed. esp., p. 266).

El arte es actividad primera y la estética es un segundo movimiento reflexivo volcado sobre aquélla. Una vez entendida así la tarea de la crítica estética, Ortega sostiene que la misión de esa reflexión crítica es ayudar a ver la obra de arte, iluminarla.

aquella primera parte en la que la obra de arte coincide por uno de sus lados con la imagen del recuerdo o con una fotografía. La imagen es definida por Ortega como “aquella realidad que tiene la condición de presentarnos, en lugar de a sí misma, otras realidades distintas de ella” (TEA, VII, 459). Una imagen por tanto contiene algo representado, ausente; es más, lo presente en la imagen representa lo ausente, y esto ausente “está sin estar” (II, 310). Esta comprensión fenomenológica que practica Ortega de la imagen la aplica él mismo a la obra de arte. También en un cuadro hay unos elementos realmente presentes (los pigmentos, líneas, formas, etc.) y otro elemento ausente (lo representado por aquéllos), de modo que la obra es la pareja indisoluble que esos componentes constituyen. No pueden ser unos sin otro (II, 64). Ahora bien, Ortega sostiene que no puede decirse que la obra de arte sea una imagen en el mismo sentido que lo es una fotografía o un espejo, realidades verdaderamente altruístas, consistentes en referencia a lo que no son ellas mismas. Comprender la obra de arte así equivaldría a suprimir su autonomía y hacerla depender de realidades exteriores (materiales o intelectuales) preestéticas. Los elementos reales de la obra de arte efectivamente aluden a otra cosa distinta de ellos, pero esa otra cosa es el propio objeto estético, que sólo existe ahí. La obra de arte es un espejo que no refleja otra cosa que a él mismo. La parte que la obra de arte tiene de imagen se debe a los materiales que la componen —lo realmente presente en ella—, materiales que presentan algo distinto de ellos, el objeto estético como tal, el cual no existe fuera del ámbito puramente estético

Por esto puede decir Ortega que la obra de arte no es imagen sino presencia, “absoluta presencia” (EEP, 255). Si la obra fuese una imagen o espejo que reflejase otra cosa distinta de ella misma, como hacen los espejos reales, no sería presencia absoluta sino re-presentación de esa otra realidad reflejada. Es presencia absoluta porque es un nuevo objeto que está ahí presente, realizándose, siendo. Cuando veo a alguien pensando tengo una imagen de su pensar, pero la imagen es siempre imagen de algo y esto de que es imagen constituye la verdadera realidad, de manera que “hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere” (EEP, 255). El pensar del *Penseroso* no es imagen de nada: representa una nueva realidad que está ahí presente y que es el propio objeto estético. El objeto que la obra de arte representa se encuentra, escribe Ortega, “en persona”, en la plenitud de su ser (IN, III, 390). Por tanto, el objeto estético no *representa* en el sentido de estar ahí en el lugar de otra cosa, como si fuese un sustituto. El traje de luto designa la tristeza, pero no la expresa porque “no hay tristeza en el traje de luto” (II, 106). La obra de arte no es un signo de lo representado, sino que lo representado está ahí como ello mismo. No alude a otra cosa distinta de ella misma, no sustituye a ninguna otra realidad ajena a la propia obra como tal. De ser

un signo, la obra de arte lo sería de sí misma. Realmente, es un yo que se presenta a sí mismo: "El objeto estético es una intimidad en cuanto tal —es todo en cuanto yo" (EEP, 256). En el *Pensieroso* transparece el acto mismo de pensar ejecutándose. Esto no significa que en el arte comuniquemos nuestra intimidad, como sostiene la teoría estética de Lipps, para el que la obra de arte es una proyección del yo. Ortega, por el contrario, afirma que "me doy perfecta cuenta de que el *Pensieroso* es él y no yo, es su *yo* y no el mío" (EEP, 255). Para comunicar nuestra vida íntima poseemos la lengua, pero ésta no pone delante la cosa sino que alude a ella: la expresión 'me duele' no es dolor doliendo sino una imagen suya. El arte es descrito por Ortega como un idioma que en vez de contar o referirse a las cosas, las presenta. De aquí no deduce que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y el ser, pero sí que puede sostenerse que "la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva" (EEP, 256).

La obra de arte no es imagen ni signo de otra cosa. La deshumanización, operación con la que Ortega caracteriza esencialmente a la naturaleza verdaderamente artística, supone la quiebra de la mimesis, el principio en torno al cual se había articulado el arte clásico y la estética que le había acompañado. La aparición de la nueva sensibilidad estética del arte de vanguardia permite a Ortega descubrir el núcleo de lo artístico y romper con el concepto tradicional de la obra de arte como objetividad referida esencialmente al mundo. La ruptura de la mimesis, la deshumanización en definitiva, implican la verdadera liberación del arte de toda atadura, de toda sumisión a elementos dados existentes al margen de lo propiamente estética. Sólo la deshumanización garantiza la autonomía, la meta tan ansiada por la modernidad estética. Mientras la modernidad permaneció prisionera del principio mimético, ni el arte ni la estética pudieron verdaderamente ser autónomos. En una evidente referencia irónica a aquella definición clásica de Leon Battista Alberti de la pintura (del arte), según la cual "*la pittura è una finestra aperta sul mondo*" (*Della Pittura*), definición atravesada por el espíritu de la mimesis, Ortega también concibe el objeto estético como un cristal transparente, como una ventana, pero —añade— "lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo" (EEP, 257). Es una ventana abierta a ella misma. Recordemos, la obra de arte para Ortega es un espejo que se refleja a sí mismo. Ahora bien, en tanto objeto que se transparenta a sí mismo, "encuentra su forma elemental en la metáfora" (EEP, 257). Más aún: "Objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental" (EEP, 257). La obra de arte, había dicho Ortega, no son sus materiales sino aquello a lo que éstos aluden y que está en presencia absoluta como objeto nuevo creado. Esta nueva objetividad, el objeto estético, es una metáfora. Una metáfora es lo que está en presencia absoluta en una obra de arte.

Si el método de la ciencia era generalizar y abstraer, el arte individualiza y concreta. Sólo en él las cosas adquieren su peculiaridad, su fisonomía propia e individual, aquello precisamente que rebosaba las estructuras del método naturalista de la ciencia.

El Penseroso, el objeto estético en general, es “un nuevo objeto” con el que nos relacionamos a través de aquella imagen de la realidad, del objeto fantástico, y de la blancura del mármol, sus líneas y formas, los elementos reales o materiales, todos los cuales aluden al objeto estético sin serlo.

Para entender la naturaleza metafórica de la obra de arte y conectarla con su carácter de absoluta presencia nos vemos obligados a reparar de nuevo en el ‘sí mismo’ que se transparenta en la obra. El objeto estético no representa algo otro sino que en él está aquello que se representa. En otras palabras: él *es* lo que se representa. Decir que la obra de arte es presencia y que no reproduce otra cosa fuera de ella equivale a decir que es una creación, una nueva objetividad que se verifica en ella misma. Ortega estima que la virtud principal del arte es aumentar, enriquecer el ser (EEP, 263). Animado por una voluntad creativa, se rebela contra la inerte tendencia humana a creer que la realidad se reduce a lo que tenemos delante y se nos da (impone) mediante la percepción. El arte, cuando es auténtico, esto es, creativo, es una manifestación ejemplar de la vida en forma, la cual es interpretada por Ortega de acuerdo con la noción de *Wille zur Macht* de Nietzsche como innovación, *pleonexia* (II, 178). Al identificar ser y vida, Ortega ha destacado el hecho de que el ser es siempre —esencialmente— ‘ser más’. La presencia ejecutiva de un nuevo orbe de objetividad que acontece o, más exactamente, que *es* todo gran objeto estético, significa que la obra de arte es original, única e insustituible. La obra constituye un nuevo mundo que incrementa el ser. Benjamin ha afirmado que esta característica de la obra de arte, que él llamaba ‘aura’, está en peligro en la era de su reproducibilidad técnica (7). A pesar de ello, la obra de arte como tal sigue siendo insustituible. Puede ser reproducida, pero lo que ella presenta, el suceso en que consiste, el objeto estético, es único. Con la irrupción absolutamente presente de un nuevo y único ser en la obra de arte, Ortega quiere decir que ésta rebasa todo concepto. Su objeto estético no es, como sostiene Orringer (8), un significado o esencia que hay tras la obra, un contenido semántico. Ortega se opone a la consideración de la obra de arte como “trampolín que nos lance súbitamente a una filosofía” (AP, 491). Aquí, como en otras partes de su filosofía, Ortega pretende superar la actitud idealista propia de la modernidad, operación que él considera “tema”, “problema” y “destino” de nuestro (su) tiempo, y que por supuesto no sólo tiene calado filosófico sino al mismo tiempo histórico/existencial (III, 168s, 196s; IV, 39; VII, 393). Al entender la obra de arte como obra, como absoluta presencia, y no como medio de transporte de un significado, Ortega se opone al supuesto idealista por el que en la obra de arte yace un sentido del que podremos apropiarnos mediante el concepto (9). Ortega subraya, lejos de esa intelectualización de lo estético, que “no hay manera de

aprisionar en un concepto la emoción de lo bello” (AP, 477). Ahora bien, esta tesis no pone la estética de Ortega totalmente del lado de la estética kantiana, para la que la obra está referida a la subjetividad. La obra de arte, no obstante,

7. W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 22ss.

8. N. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid: Gredos, 1979, p. 123.

9. No otra cosa da a entender Hegel cuando define la belleza como “manifestación sensible de la Idea (*sinnliche Scheinen der Idee*)” (*Vorlesungen über die Ästhetik* (1820–1829), I, Werke, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 151. Ed. esp. de R. Gabás, I, Barcelona, Península, 1989, p. 101).

revela un sentido, pero al tiempo lo encubre, de manera que es un *logos* esencialmente latente, inagotable. A diferencia del lenguaje, la obra de arte no declara el sentido. Por esto mismo se halla más cerca del jeroglífico que del propio lenguaje, y —como el propio jeroglífico— está necesitada de interpretación, la cual, debido al carácter esencial de presencia absoluta y única de la obra —sin referentes dados preartísticos que puedan actuar de criterios de significado—, está condenada a ser interminable (VE, VIII, 490s). Ortega pretende evitar el conceptualismo estético sin caer en la subjetivización kantiana de lo estético; quiere salvar una dimensión ‘lógica’ de objetividad en la estética, pero sin reducir la obra de arte a mero trasunto del concepto. El resultado de este movimiento de Ortega en el doble filo se resume en el par de conceptos metáfora e interpretación. La obra de arte es una metáfora de *logos* inagotable que exige el trabajo reflexivo/interpretativo permanente del concepto.

Reparemos ahora en que el objeto estético es lo que representa o es una nueva objetividad en sentido metafórico. El nuevo mundo en que consiste toda auténtica obra de arte es esencialmente una metáfora, no una realidad. Es más, el objeto estético es artístico y novedoso en la medida en que es metafórico y no real. “El objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real” (DA, III, 358). La metáfora es precisamente un objeto nuevo creado a partir de objetos reales, una vez que éstos han dejado de ser las realidades que eran. El objeto estético es por tanto metáfora en los dos sentidos que Ortega concede al término: como método o procedimiento mental, y como resultado, como el objeto logrado mediante aquella operación metafórica (EEP, 257). Esa actriz llamada realmente Fulana de Tal *es* por unos momentos Ofelia, pero no es la Ofelia real, sino el objeto estético presente y original ‘Ofelia’. Del mismo modo, unas líneas, colores y formas en un determinado cuadro que no pasa de treinta centímetros *son* (representan) un paisaje inmenso de kilómetros, pero un paisaje que no es real sino estético. Recordemos también como aquel bloque de mármol blanco de la capilla de los Médicis representa idealmente el acto de pensar. La actriz en el escenario se transforma metafóricamente en Ofelia. No es realmente Ofelia; su ser-Ofelia es metafórico, irreal. Cuando una realidad se metamorfosea metafóricamente en otra no puede decirse que la sea realmente, ni que sea una falsedad, sino que *la es irrealmente, la casi es*. Cuando se aplica el término ‘ser’ a la metáfora hay que entenderlo como ‘ser-como’, ‘cuasi-ser’, irrealidad (TEA, VII, 460) (10). Esta es la razón que obliga a Ortega a sostener que el objeto estético sólo *parece* que hace patente la intimidad de las cosas. En suma, el objeto estético es metáfora en el sentido de que es irrealidad, de manera que no es ninguna de las realidades que en él intervienen como materia de la obra, sino que consiste realmente en un nuevo

Los elementos reales de la obra de arte efectivamente aluden a otra cosa distinta de ellos, pero esa otra cosa es el propio objeto estético, que sólo existe ahí. La obra de arte es un espejo que no refleja otra cosa que a él mismo.

10. Ortega consideraba que el arte pertenecía al “mundo de lo verosímil” y con ello quería decir que no era ni verdad ni mentira, sino “una existencia intermedia, semi-verdad, semi-error” (R, I, 452). También para Husserl el objeto estético es “*quasi-existente*” (*Ideen I*, § 111, p. 252. Ed. esp., p. 263).

La ruptura de la mimesis, la deshumanización en definitiva, implican la verdadera liberación del arte de toda atadura, de toda sumisión a elementos dados existentes al margen de lo propiamente estética.

objeto elaborado a partir de aquéllas. Por esto mismo Ortega define el teatro como “ámbito de transfiguraciones” (TEA, 459), definición que evidentemente se hace extensible a todo el arte. La transfiguración en que consiste la metáfora es la esencia del arte. Lo que pasa esencialmente en el arte es que unas cosas devienen otras virtual o metafóricamente. En la región del arte se rompe irrealmente la inveterada permanencia e inmutabilidad del ser, sus límites se vuelven metafóricamente porosos, blandos, lo suficiente como para transformarse idealmente en otra cosa. El suceso esencial en que consiste el arte, la metáfora, tiene que ver con el juego y el carnaval, donde ‘jugamos’ a ser otros. El arte, animado por el espíritu orgiástico de Dionisos, representa la inversión de la metafísica del ‘ser’ a favor de una ‘metafísica’ del devenir, el cambio y la transformación virtuales, notas propias a juicio de Ortega de la región estética.

La esencia del arte tal como ha quedado perfilada por Ortega le permite pensar que el movimiento de desrealización de la realidad —y a partir de ella— es la operación fundamental del orbe artístico. Efectivamente, para lograr la transfiguración virtual de las realidades en otras cosas, actividad que define propiamente a la metáfora y que consitituye la esencia del arte, es necesario previamente desrealizar aquellas realidades —en lenguaje fenomenológico, habría que ‘suspenderlas’, ‘neutralizarlas’ o ‘desconectarlas’. El uso de estos términos fenomenológicos no es gratuito. Ortega está muy cerca de pensar que ese momento de suspensión está en la base de todo acto cultural, y que después de él se establecen las diferencias entre arte y ciencia (filosofía). El arte se queda en lo que obtiene tras la desrealización para crear un nuevo objeto virtual. La ciencia sólo usa ese momento para pensar la realidad. De ahí que Ortega insista en que el arte *es* metáfora y la ciencia sólo *usa* la metáfora (DGM,II,387). Además de esto habría que subrayar que la suspensión se realiza en el arte de forma espontánea, mientras que en la filosofía es ejercicio reflexivo (11). Por otra parte, el hecho de que Ortega afirme que la desrealización se cumplimenta en un movimiento hacia los ‘lugares sentimentales’ de las cosas o sus respectivas ‘conciencia de’, confirma la raigambre fenomenológica de esta tesis de Ortega (EEP, 260s). Sólo tras la desrealización o suspensión de lo real queda lo irreal —casi podríamos decir como un ‘sustrato fenomenológico’—, el mundo virtual del objeto estético (TEA, 461). Ortega ha expuesto con detalle esta operación de aniquilamiento de la realidad y de construcción del nuevo objeto bello (EEP, 258ss). Es desde luego decisiva su apelación a la ‘conciencia de’ o, en sus palabras, “lugar sentimental” o “sentimiento”, esto es, la reacción que produce toda imagen objetiva en el sujeto: sólo volviéndonos de espaldas a los objetos reales y recurriendo a sus respectivas ‘conciencia de’ es posible la metáfora y crear un objeto nuevo (EEP, 260s). Ortega

11. El propio Husserl, según Becker, solía decir que en el arte se verifica una “reducción eidética espontánea”, es decir, una reducción no reflexivo/teorética (cit. por Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1996, p. 199. Cfr. Husserl, *Ideen I*, § 23, 77, 111).

encuentra en el arte de vanguardia esta operación de "deshumanización": una tendencia a evitar la realidad y a representar lo intrasubjetivo (DA, 363s, 376; PVA,IV,457). Por tanto, desrealizando realidades, es decir, abandonándolas a favor de sus 'lugares sentimentales', logra el arte crear nuevos mundos imaginarios, anteriormente inexistentes. La creación artística no es absoluta, parte de realidades preexistentes al propio arte. La materia, advierte Ortega, no aumenta, las cosas son siempre las mismas (EEP, 247). El arte no crea materia, realidades, privilegio reservado a los dioses. No obstante, algo del poder creativo divino queda en la metáfora, "la potencia más fértil que el hombre posee" (DA, 372), su máxima capacidad creativa, la que hace que las cosas existentes adquieran un nuevo sentido. Por esto, metafóricamente, Ortega señala que la metáfora (el arte) "parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas" (DA, 372) (12). El hombre también crea, pero sólo a 'imagen y semejanza' de dios. El estilo del artista, que no es sino su manera de desrealizar (EEP, 263), es lo que le permite darle el nuevo sentido a las cosas, y lo que hace que aumente idealmente el mundo. Crear, en términos humanos, es estilizar, o sea, metafóricar. Un artista es realmente un estilo. El estilo, o lo que es lo mismo, el artista, es lo que saca a la luz posibilidades objetivas —y metafóricas— de las cosas, antes insospechadas y que sin él hubiesen quedado latentes. Cada artista es "un nuevo diccionario" (EEP, 263), o sea, cada uno tiene su peculiarísimo estilo, y por ello a cada artista le acompaña un mundo estético que sólo él podía arrancar al ser (13). Un artista representa un determinado incremento virtual del ser, un cierto ensanchamiento ideal de los límites del mundo. De la valoración del estilo deduce Ortega que el fondo, el contenido, no justifica a la obra de arte. Es cierto que sin contenido no hay obra, de manera que para Ortega es imprescindible un *mínimum* de contenido, de asunto (IN,III,404), pero la obra vive del estilo, que es en suma lo propiamente artístico. La obra de arte lo es en virtud de la forma que se impone a la materia (IN, 399). Ortega admite y asume la tendencia deshumanizadora del arte joven, pero critica el afán de arte puro de la vanguardia, un arte que pretende liberarse de todo elemento real. Siempre será necesario un resto de realidad en la obra, simple y llanamente para poder estilizarlo o desrealizarlo, que es la tarea en que consiste el arte.

EL FUNDAMENTO ANTROPOLÓGICO

La filosofía de la razón vital es humanista. Lo fue desde su origen porque lo es esencialmente, pero el pensamiento de Ortega explicitó de forma más radical su humanismo a partir del contacto

En tanto objeto que se transparenta a sí mismo, "encuentra su forma elemental en la metáfora". Más aún: "Objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental".

12. Una vez superada la posición positivista desde la que Kant enfrenta arte y ciencia y se empeña por separarlas radicalmente, el carácter metafórico de la creatividad obliga a Ortega a reconocer que también la ciencia participa de la metáfora (DA, 374), de modo que abre una vía de diálogo entre arte y ciencia. Para Ortega no son lo mismo, ni pueden reducirse mutuamente una a otra, pero tampoco pueden separarse y oponerse radicalmente en clave positivista como todavía defendía Kant. Hay elementos de base comunes a ambas. Toda cultura, sostiene Ortega, no es sino metáfora, "espejismos que se producen en la materia" (MQ,I,385).

13. Por esto Ortega entiende la belleza como virtualidad o "cualidad relativa", en el sentido de que es una cualidad objetiva, de las cosas, algo que no es del hombre ni proyectado por él, pero al tiempo es algo que no es sin el hombre sino que depende de él para ser (VI, 330).

El objeto estético no representa algo otro sino que en él está aquello que se representa. En otras palabras: él es lo que se representa. Decir que la obra de arte es presencia y que no reproduce otra cosa fuera de ella equivale a decir que es una creación, una nueva objetividad que se verifica en ella misma.

con Heidegger, especialmente con la obra posterior a *Sein und Zeit*. El humanismo de Ortega se hizo patente en sus textos de estética a partir de los años cuarenta, en una evidente reacción a la perspectiva ontológica del arte expresada por Heidegger. A esta dirección ontológica y antihumanista responde la definición heideggeriana de la esencia del arte como el “ponerse en obra de la verdad de lo ente (*sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*)” (14). Con esta definición, Heidegger pretende ponerse al margen de la ‘estética’, es decir, de la concepción humanista del arte, de la humanización del arte. El arte no es esencialmente una cosa humana sino un acontecimiento (*Er-eignis*) del ser, lo que significa que en el arte de lo que se trata es de dejar que las cosas —el ser— llegue a lo que le es propio. Por esto escribe Heidegger que en el gran arte “el artista, frente a la obra, queda reducido a algo indiferente (*etwas gleichgültig*), casi como un proceso que en la creación se destruye a sí mismo para que surja la obra” (15). El artista tiene que suprimirse, tiene que anular cualquier resto de acción impositiva, de dominio, para que surja la obra, esto es, para que las cosas lleguen a ser lo que son, para que el ser se libere y brille en su verdad. En la obra de arte el hombre se libera de sí mismo (esto es lo que llamó Heidegger ‘*Gelassenheit*’) para que acontezca la liberación del ser, para que el ser llegue a su verdad. El talante filosófico de Ortega es totalmente opuesto. En clave humanista, Ortega sostiene que toda obra cultural, toda objetividad, todo *logos*, va acompañado necesariamente de un tipo humano, de “un fenómeno biológico —decía en 1924 con un tono tal vez excesivamente biologista—, el tipo de hombre que la ha creado” (IV, 31). Evitando el relativismo subjetivista, Ortega cree que es necesario aclarar el fundamento antropológico/existencial que subyace a todo *logos* para poder entenderlo. La consecuencia estética de esta posición de Ortega no podía ser otra que una comprensión humanista del arte. La metáfora como potencia que supera lo real y crea objetos imaginarios, y por tanto el arte como constitución de un mundo irreal, responden a juicio de Ortega al ser del hombre.

En primer lugar, la creatividad metafórica, la producción de novedades que trascienden lo que es, se debe a la insaciable insatisfacción humana, al “divino descontento” que define esencialmente al hombre (IV, 521). El origen del hombre estuvo en una hiperfunción cerebral, un desarrollo de la fantasía que le llevó a crear un mundo interior imaginario, ideal, enfrentado al mundo exterior de la realidad, lo que lo ha condenado a estar permanentemente insatisfecho con lo real. El hombre, considera Ortega, es hijo de la fantasía, es el “animal fantástico” (IX, 190s, 621ss). En segundo y decisivo lugar, y dado que las novedades que produce la metáfora son irrealidades, Ortega afirma que tras la creación de virtualidades hay “un instinto que induce al

14. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1977, pp. 25, 58s, 64, 67 (ed. esp. de H. Cortés y A. Leyte, *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1999, pp. 28s, 61s, 66s, 70).
15. Id., p. 29 (ed. esp. p. 33).

hombre a evitar las realidades” (DA, 373). Si el hombre mediante la metáfora libera a las cosas de su condición real y les da descanso de su realidad, si crea “arrecifes imaginarios”, es porque el propio hombre necesita descansar del mundo real, del peso de la seriedad de la vida, es decir, de tener que hacer y elegir su vida. El hombre necesita de cuando en cuando abandonar el orbe de la realidad, suspender su vivir en serio, y vivir en broma, jugar, divertirse. La voluntad de farsa es también un constitutivo esencial del hombre. La vida humana está compuesta no sólo de seriedad. La farsa es para Ortega “un lado imprescindible de nuestra existencia” (TEA, 466). Pero no sólo voluntad de farsa es el hombre. Ortega se aleja definitivamente de Nietzsche y de su comprensión de la vida como ‘voluntad de ficción’ cuando afirma la ‘voluntad de verdad’ como esencia del pensar filosófico, esto es, cuando sostiene que la filosofía es ante todo atenuamiento al *logos* o verdad que yace mudo en las cosas, y cuando en consecuencia define al hombre como “*Wahrheitsfresser*”, “animal *verdávoro*” (VIII, 36–40). Nada mejor para satisfacer nuestra voluntad de farsa —piensa Ortega— que la creación de mundos irreales, fantásticos, para emigrar a ellos. Pero precisamente esta es la función principal de la metáfora. Por tanto la metáfora y el arte son consecuencias de la propensión instintiva del hombre a tomarse ‘vacaciones de realidad’. Por otro lado, el arte según Ortega, al ser animado por la metáfora, única potencia que logra trascender la materia ya dada, es la forma más perfecta de satisfacer la necesidad humana de evasión del mundo real, el método ideal de diversión (TEA, 470). Mientras contemplamos una obra de arte, mientras leemos una novela o asistimos a una representación teatral, evitamos la realidad y nos sumergimos en un universo imaginario, absorbidos por él (16). Entonces no vivimos en serio, no hacemos nada en serio; entonces, realmente, vivimos en broma, jugamos. Ahora bien, liberarse del peso de la existencia, liberarse de todo lo que hacemos seriamente, jugar en definitiva, es una cosa muy ‘seria’. El juego aparece en Ortega como una categoría básica para la comprensión del arte en particular y de la ‘naturaleza humana’ en general. La experiencia artística es una experiencia lúdica. Sin duda el carácter irreal del objeto estético y, en consecuencia, su capacidad de absorbernos y suspender nuestra vida real y seria, permiten a Ortega aplicar la categoría de juego al arte. Ortega también considera que la toma de conciencia de la naturaleza virtual del arte y su capacidad liberadora de lo real han permitido a las vanguardias

Esa actriz llamada realmente Fulana de Tal es por unos momentos Ofelia, pero no es la Ofelia real, sino el objeto estético presente y original ‘Ofelia’ (...) La actriz en el escenario se transforma metafóricamente en Ofelia. No es realmente Ofelia; su ser-Ofelia es metafórico, irreal.

16. El “poder absorbente” tiene un papel tan relevante en la estética de Ortega que puede asegurarse sin reservas que constituye todo un criterio de ‘esteticidad’: una gran obra de arte es aquella que tiene la capacidad de arrebatarnos del mundo real en que vivimos, y de transportarnos a su universo imaginario. Una obra que no posea ese poder de hacernos olvidar la realidad cotidiana, de aislarnos de nuestro horizonte real y de aprisionarnos en el pequeño recinto hermético e imaginario que ella representa, merece con toda justicia el reproche estético (cfr. II, 311; III, 402–411, 544). La auténtica obra de arte es aquella que logra *suspender* ‘nuestra vida’, nuestra vida seria, y trasplantarnos a su mundo imaginario (VII, 470). No podemos dejar de subrayar el hecho de que esta nota/criterio estético propuesto por Ortega es solidario con su planteamiento humanista: ese criterio significa a fin de cuentas considerar la relación de la obra con el sujeto receptor como una propiedad que define a la propia obra. Ese criterio estético representa que la obra es valorada no meramente por ella misma, sino en función de su valor efectual en el sujeto receptor.

Lo que pasa
esencialmente en el arte
es que unas cosas
devienen otras virtual o
metafóricamente. En la
región del arte se rompe
irrealmente la inveterada
permanencia e
inmutabilidad del ser, sus
límites se vuelven
metafóricamente
porosos, blandos, lo
suficiente como para
transformarse idealmente
en otra cosa.

estéticas modificar la actitud subjetiva del hombre ante el arte. Especialmente durante el siglo XIX el arte era vivido como algo muy serio, con un tono casi patético, pues era interpretado nada menos que como centro de la vida, sustituto de la metafísica y de la religión, y algunos —Schopenhauer y Wagner— esperaban de él la salvación de la humanidad. Ortega descubre que en su tiempo, con la superación de la subjetividad burguesa, el *homo oeconomicus*, y con la aparición de un nuevo sentido deportivo y festival de la vida, el arte, como irrealidad que es, es vivido como lo que es, como una cosa ‘poco seria’ e intrascendente. El nuevo arte de vanguardia, consciente de su naturaleza virtual y liberadora de la realidad, se sabe juego y diversión (DA, 381ss; III, 194s).

El humanismo estético de Ortega no se agota en la comprensión de la voluntad de farsa que constituye al hombre esencialmente por uno de sus lados como fundamento del hecho artístico. Ese mismo humanismo estético se despliega también en una hermenéutica raciobiográfica del arte que Ortega, dando por supuesto el concepto de la vida humana como horizonte último de comprensión de toda realidad, opone a la ‘estética’ ontológica y transhumanista de Heidegger. Esta hermenéutica raciobiográfica parte de la consideración de la vida humana como realidad radical, o sea, como aquella realidad que es, al tiempo, raíz y razón de toda otra realidad. Las cosas no sólo son en mi (la) vida, sino que son lo que son en mi vida, resume Ortega, de modo que para entender el sentido de toda realidad habrá que ir a la vida en que se da (VI, 13, 347; VII, 101, 405; XII, 31, 109, 128). La biografía pues se convierte en hermenéutica universal, en intérprete de toda realidad que se nos presente. Realmente esta hermenéutica del Ortega maduro no es sino la expresión más depurada de la tesis principal de su filosofía toda: la vida es razón. Dado que la biografía es razón, es decir, dado que si pretendemos comprender algo tenemos que entender la vida donde se originó, este nivel hermenéutico propuesto por Ortega nos enseña que la vida del artista es “el diccionario, la gramática, que nos permitirá leer inequívocamente su obra” (G,VII,516). Realmente cada trozo, cada detalle de una obra de arte, es testimonio de una resolución o intención tomada por el artista, en suma, un acto humano, de modo que no se podrá entender sin hacer intervenir la biografía del autor (VE, 492, 498). Esta tesis hermenéutica responde al espíritu humanista de la estética raciovitalista de Ortega. No es ninguna casualidad que Ortega comience su hermenéutica raciobiográfica del arte con una exposición de su comprensión humanista del arte que, en virtud de una pura descripción fenomenológica, formula así: “La pintura es una cosa que unos hombres hacen mientras otros la miran, copian, critican, teorizan, etc.”, de manera que puede decirse que la pintura, el arte en general, consiste en “mero ajeteo humano”, en “un vasto

repertorio de acciones humanas”, hasta el punto, insiste el humanista Ortega, de que “fuera y aparte de éstas, la pintura no es nada” (VE, 489). Esta descripción perogrullesca/fenomenológica sirve a Ortega para apartarse de la ‘estética’ ontológica heideggeriana. El arte es cosa humana, no del ser. Para Ortega, una obra de arte, un cuadro, podrá —y de hecho también lo hace— desvelar o comentar el *logos* de las cosas, pero esencialmente lo que allí pasa es una cosa humana, realmente consiste en “unas pinceladas dadas por una mano con una intención” (G,VII,515). Contra Heidegger, el maestro de filosofía fenomenológica Pero Grullo enseña a Ortega que una obra de arte se reduce a una serie de acciones humanas con unas intenciones, se reduce a un modo de ser de los hombres, y no a un acontecimiento del ser. Por esto comprender una obra, un texto, un significado, implica localizarlo en la vida en que tuvo origen, supone pues verlo funcionando en la vida donde se produjo. Por tanto la hermenéutica raciobiográfica del arte de Ortega es *reviviscencia* (VE, 489ss): consiste en ver la obra *in status nascendi*, en ver nacer la obra de la vida que le dio la luz, en revivir la vida integral que la originó, es decir, la biografía del autor y el mundo histórico en el que se inserta. Es una tarea de reconstrucción de la vida histórica que produjo la obra. Toda obra tiene su verdad en la mitad circunstancial donde nace y a esa mitad hay que acudir para poder entenderla. Ahora bien, esa mitad que es la circunstancia está injertada en la vida de su autor. Por eso Ortega asegura que la vida del artista es el diccionario que nos permitirá leer la obra.

Ortega admite y asume la tendencia deshumanizadora del arte joven, pero critica el afán de arte puro de la vanguardia, un arte que pretende liberarse de todo elemento real. Siempre será necesario un resto de realidad en la obra, simple y llanamente para poder estilizarlo o desrealizarlo, que es la tarea en que consiste el arte.

RESUMEN DEL ARTÍCULO DE GUTIÉRREZ

La filosofía de Ortega contiene toda una reflexión sobre el arte que se resume esencialmente en la comprensión de la obra de arte como presencia absoluta y metáfora; en suma, como una irrealidad. Ortega encuentra en la propia naturaleza humana —concretamente en su

voluntad de farsa— la raíz de la metáfora y, por tanto, del fenómeno artístico.

Palabras clave: Ortega, obra de arte, metáfora, voluntad de farsa.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE GUTIÉRREZ

La philosophie de Ortega comprend toute une réflexion sur l'art qui peut être résumée essentiellement dans la compréhension de l'oeuvre d'art comme présence absolue et métaphore; c'est à dire, comme une irréalité. Ortega trouve dans la propre nature humaine —concrètement dans sa

volonté de farce— la racine de la métaphore, donc l'essence du phénomène artistique.

Mots clés: Ortega, oeuvre d'art, métaphore, volonté de farce.

SUMMARY OF GUTIÉRREZ'S ARTICLE

The Ortega's philosophy holds a whole reflection on Art which can be essentially condensed in the comprehension of the work of art as the absolute presence and metaphor; as a whole, as an unreality. Ortega finds the root of the metaphor and

therefore the artistic phenomenon in the human nature itself —more specifically, in the will of farce.

Key words: Ortega, work of art, metaphor, will of farce.