

(el historicismo que deja fuera Nicol en su crítica)*

The Telos Alluded in the Ortega's Philosophy of Art (the Historicism that Nicol Ignores in his Review)

Enrique FERRARI NIETO

Université de Fribourg | Universität Freiburg

Recibido: 03/01/2014

Aceptado: 19/05/2014

Resumen

Eduardo Nicol estudia la razón histórica que en 1924 Ortega incorpora a su epistemología: el historicismo con que endereza su vitalismo inicial. Pero en su crítica deja fuera la filosofía del arte, cómo Ortega hace de las vanguardias el síntoma de un tiempo nuevo, al entender que la defensa de la autonomía del arte de los jóvenes artistas responde -en sintonía con una nueva sensibilidad vital a comienzos del siglo XX- a su comprensión del arte como intrascendente. La tesis que defiende es que, con su noción de generación, Ortega apoya su análisis del arte nuevo en su condición de producto histórico, sobreentendido un *telos* para la historia del arte que lo coloca más cerca de la meta (el arte puro) que el arte romántico, al que lo opone.

Palabras clave: autonomía del arte, generación, J. Margolis, razón histórica, vanguardias.

* Este artículo está incluido en el proyecto de investigación "El pensamiento del exilio español de 1939 y la construcción de una racionalidad política" (FFI2012-30822), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la Convocatoria del Plan Nacional 2012.

Abstract

Eduardo Nicol studies the Ortega's historical reason: the historicism with which he reorients his vitalism. But in his review he does not include the philosophy of art: how Ortega interprets the avant-garde art as the symptom of a new era, because he understands that the defense of the autonomy of art by young artists responds to their understanding of art as inconsequential (in line with a new sensitivity vital in the early twentieth century). My thesis: With his notion of generation, Ortega starts his analysis of new art from its condition of historical product. Understood a telos for art history that places it closer to the target (pure art) than romantic art (its opposite).

Keywords: avant-garde art, autonomy of art, generation, historical reason, J. Margolis.

Convergen dos proposiciones en mi argumento. La primera: Eduardo Nicol no incorpora la filosofía del arte a su reconstrucción de la razón histórica con la que Ortega endereza la razón vital. Deja fuera, para su epistemología, su comprensión del arte como producto histórico, determinado por las constantes de su época: con apuntes dispersos al principio, sin una dirección clara; pero convertido luego en aval de la lectura que hace de su tiempo, de su búsqueda de una nueva sensibilidad con la que poner distancia con el siglo XIX. La segunda: Con sus incisiones en la teoría del arte Ortega no plantea abiertamente un enfoque historicista, centrado en su naturaleza histórica (como producto histórico del hombre, asimismo histórico). Pero su interpretación de las vanguardias como un ejercicio de reubicación del arte, encofrada con su noción de generación, supone una comprensión de la historia del arte como progresión: como una sucesión de cambios en la percepción del arte, en la asimilación de su condición (ontológica) de autónomo, que le funciona como *telos* para indicar, como pieza de un escenario mayor, una reordenación de los valores vitales en su tiempo.

En *La razón histórica*, un curso de 1944, explica Ortega que la función del intelectual es defender, frente a la opinión común, la opinión verdadera, la *paradoxa*.¹ En los primeros años de 1920, cuando intenta un diagnóstico del arte joven, esa opinión común es el reconocimiento, la admiración, hacia el arte romántico (en general el arte del siglo XIX), que se mantiene todavía vigente por el rechazo

¹ J. Ortega, *La razón histórica* (1944), *Obras completas*, Madrid, Taurus, 2004-2010, tomo IX, p. 650.

mayoritario hacia el arte de vanguardia, el propiamente contemporáneo. La paradoja a la que se obliga entonces Ortega es mostrar el valor del arte nuevo frente al romántico.² Para lo que los enfrenta, con un cara a cara en el que fuerza cada elemento para ajustarlo a una tesis que pueda articular luego en un puzle mayor que monta con un sentido histórico.³ Defiende el arte nuevo (como resultado de la comprensión de qué debe ser el arte, despojado de todo aquello que no sea propiamente artístico) a partir de una oposición que entiende muy básica, muy intuitiva, entre el arte y la realidad o la vida: el arte como irrealidad, otra cosa distinta que la realidad, sin una comunicación directa entre ambas. Para lo que fuerza, primero, la homogeneidad entre los distintos movimientos de vanguardia (tan heterogéneos, tan distintos) a partir de unos pocos rasgos de alguno de ellos, como el cubismo. Segundo, la interpretación de la superposición de planos y la deformación de los rasgos de los modelos en sus pinturas como una voluntad de estilo excepcional, en oposición al realismo, que entiende como mera copia de la realidad. Tercero, la asimilación de esa estilización como deshumanización, con una pirueta que no justifica para marcar la oposición de los valores artísticos con los valores humanos. Para -forzando de nuevo los referentes- hacer de esa supuesta autonomía del arte que las vanguardias querrían haber llevado hasta el final (a pesar de tantos manifiestos en la dirección contraria) un gesto de humildad, de sumisión del arte ante la vida, de reconocer su intrascendencia, su incapacidad para alterar los asuntos primarios de la realidad (tesis contraria a las de Bürger y Marcuse).⁴ Cada pieza lijada en el argumento de Ortega (demasiado impreciso como teoría o crítica del arte)⁵ para

² Sobre la hostilidad general hacia las vanguardias en España: Cf. E. Carmona, “Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926”, en *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 41-42.

³ Lo explica para el arte: “En nuestro tiempo llega a madurez una nueva disociación que venía preparándose desde centurias, sobre todo desde hace siglo y medio. El hombre europeo de las nuevas generaciones posee una sensibilidad histórica de incalculable refinamiento. Por fin hemos llegado a sentir el pasado como tal, es decir, como algo esencialmente distinto del presente. El pasado nos aparece como un universo aparte y virtual que no comunica con la hora transeúnte donde nuestra vida va. Sentimos todo pasado como algo que fue y ya no es. Aplíquese esto al arte y se verá que nuestra sensibilidad artística se ha disociado y un radio de ella ha tomado la perspectiva histórica separándose del otro que va a lo actual. Aquel aleja todo lo que toca; este lo funde con nuestra existencia efectiva. Esta exquisita distinción entre pretérito y actualidad hace que nos sea imposible colocarnos ante el cuadro de un viejo museo, *en serio*, como ante un cuadro, sin más”. Cf. J. Ortega, “[Sobre la crítica del arte]” (1925), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 844.

⁴ Cf. P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987 y H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Toronto, Beacon Press, 1978, pp. 32-33.

⁵ Una crítica que le hacen ya algunos de sus contemporáneos, como Arconada, que le reconoce su “desbrozamiento de confusiones con la hoz de su definidora comprensividad”, pero lamen-

hacer coincidir su definición del arte y su interpretación del arte de vanguardias: para colocar el arte joven -consciente de la condición irreal del arte- más cerca del objetivo último que es un arte puro, hecho solo de valores estéticos.

1. La estética de Ortega, fuera de la crítica de Nicol

En su lectura crítica de la epistemología de Ortega, Nicol fecha su razón histórica en 1924, con “Las Atlántidas”, con esas primeras referencias a la historia como racionalidad que escribe el filósofo madrileño mucho antes de confesar, en 1933, su descubrimiento tardío de Dilthey, que en la relación de los hechos que narra él mismo parece empujarlo definitivamente a reorientar y amplificar su hallazgo de una razón volcada en la vida con ese contexto mayor que puede abarcar una razón de pronto histórica. Un acicate, además, para bajarla más, para darle la prestancia del rigor analítico que, según él, el lector de sus primeros libros le impedía demostrar. Pero que Nicol entiende como un corte nítido, un punto de inflexión en el que carga la salvación de la filosofía de la razón vital que, por sí misma, en sus primeros pasos, considera demasiado cercana a los irracionistas. Como si la razón vital y la razón histórica fueran dos propuestas consecutivas pero separadas, o al menos bien diferenciadas, con una cronología precisa que sugiere, más que un añadido o una precisión, un reemplazo. Lo que escribe en *Historicismo y existencialismo*: En toda la obra de Ortega el tema que predomina es la vida, y toda ella está impregnada de un sentido histórico. Pero en los primeros trabajos destaca un vitalismo de tipo biológico y, en los últimos, una tendencia creciente del historicismo hacia la formulación del problema de su fundamentación ontológica.⁶ Un explicación que le sirve a Nicol para rescatar, de un autor que él (una excepción) siente lejano, los elementos historicistas que amarra a su metafísica de la expresión, desechando lo que de Ortega queda fuera, que le interesa poco. Pero para su análisis no busca en sus trabajos sobre el arte, que en su cronología para la filosofía orteguiana iniciarían también ese segundo periodo historicista, aunque en estos se aluda solo tangencialmente a la epistemología -a esa verdad

ta lo superficial de su análisis, demasiado impreciso, o Guillermo de Torre, que achaca su falta de interés concreto no a un menosprecio de las formas novísimas sino a una insuficiente penetración en las mismas. Cf. M. Arconada, *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa, 1926, pp. 129-131 y G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 308-309.

⁶ E. Nicol, *Historicismo y existencialismo. La temporalidad del ser y la razón*, Madrid, Tecnos, 1960, pp. 356-357.

a la que le da vueltas en otros textos-. No escribe nada de la estética de Ortega, no se pregunta por su interés repentino (y muy localizado) por las vanguardias, ni por ese tono a veces mesiánico, o cómo encaja ese final de recorrido que cree percibir en el arte en un escenario mayor que asimila su reflexión en torno a las funciones de la cultura, que en su tiempo parecen cambiar, o por qué poco después arremete contra esos mismos artistas y su trabajo, con una lectura de pronto mucho menos generosa que desenmascara otros gustos. Nicol, en su rastreo de una razón histórica en la filosofía de Ortega, señala algunos de sus textos: “Las Atlántidas” aparece en 1924. “Ni vitalismo ni racionalismo”, que se desmarca de un vitalismo que parecía haber insinuado Ortega antes, también es de 1924. “La *Filosofía de la Historia* de Hegel y la historiología”, de 1928, y “Pidiendo un Goethe desde dentro”, de 1932, son ya nítidamente historicistas.⁷ Pero deja a un lado “Musicalia”, de 1921, *El tema de nuestro tiempo*, de 1923, y *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* de 1925, con los que Ortega contextualiza el arte de las vanguardias como producto histórico.

En “Las Atlántidas”, al principio, para introducir el tema, escribe Ortega que desdeñar los caprichos de la moda es un error, porque sirven para desentrañar lo recóndito de una época.⁸ Luego, con la cadencia con que acaba reorientando sus textos, se desliza hasta la noción de horizonte histórico y, desde ella, hasta la de sentido histórico, en la que encuentra Nicol esa primera referencia a una razón histórica: “El descubrimiento de una verdad -escribe- es siempre un suceso con fecha y localidad precisas. Pero la verdad descubierta es ubicua y ucrónica. La Historia es razón histórica, por tanto, un esfuerzo y un instrumento por superar la variabilidad de la materia histórica. [...] La razón, órgano de lo absoluto, solo es completa si se integra a sí misma haciéndose, además de razón pura, clara razón histórica.”⁹ Pero esa nota sobre la moda, que aquí funciona solo de entradilla, apunta también a una justificación de su metodología, o al menos de su elección de los temas, que estira hasta hacerlos converger con las líneas maestras de su filosofía. Como hace con el arte de las vanguardias, muy lejos de su sensibilidad, de sus gustos, pero que estudia esos pocos años porque ve en el trato que tienen los jóvenes artistas con su propio arte un síntoma que avala su diagnóstico para un tiempo nuevo que ha reordenado sus valores. Como si el recorrido que entiende que ha hecho el arte hasta desembocar en las vanguardias históricas sugiriera, o implicara, otro de mayor calado para su tiempo, en el que lo planteado por su razón vital para una nueva ubicación

⁷ E. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, op. cit., pp. 342-343.

⁸ J. Ortega, “Las Atlántidas” (1924), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 746.

⁹ *Ibidem*, pp. 772-773.

de la cultura (que está también en Goethe y Nietzsche, según él) llega a convertirse en una conciencia común bastante extendida.¹⁰ Aunque poco después de 1925, pasado el fervor, abandone del todo su reflexión sobre este arte, e incluso arremeta contra él, liberado de su responsabilidad de testar las novedades, dándoles la vuelta a sus apreciaciones en “¿Qué pasa en el mundo?” de 1933: “La frivolidad con que se sucedieron afirmaciones artísticas dispares, cuando no era un mismo artista quien cambiaba cada dos años de definición del arte, ha demostrado que lo que afirmaban era puramente arbitrario, era un capricho. Podía haber en ello tal cual ingrediente razonable pero bien se ha visto que no era esto lo que les interesaba sino el capricho como tal, la imposición de una arbitrariedad. Este dato es sumamente importante: he aquí que una generación de artistas cree que el arte consiste en lo arbitrario, como tal, en imponer lo que a uno le da la gana”,¹¹ escribe decepcionado. Como si las provocaciones de los vanguardistas forzando a cada rato los límites que iban estableciéndose para el arte hubieran acabado cansando a un Ortega que piensa ahora en sacarle más partido a su teoría sociológica de la masa y las minorías apuntada en su estética.¹² Pero en un primer momento esos desafíos (o esas fanfarronadas) se le aparecen como los mojones que señalan el tiempo histórico en que el artista, después de un largo camino, comprende qué es propiamente el arte, sin las adiposidades de movimientos anteriores como el romanticismo. El momento de la epifanía, de la zarza en llamas que le desvela al artista que el arte es solo un juego, irreal, intrascendente: la autonomía de Kant (para la belleza) leída como ontología, como si el arte quedara fuera de la

⁷ E. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, op. cit., pp. 342-343.

⁸ J. Ortega, “Las Atlántidas” (1924), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 746.

⁹ *Ibidem*, pp. 772-773.

¹⁰ Una tesis bastante extendida entre los estudiosos de Ortega. Destaco unos pocos trabajos: Cf. Abellán, J. L. *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, tomo V (III), pp. 128ss.; Regalado, A. *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza Universidad, 1990, p. 100; Salas Fernández, T. *Ortega y Gasset, teórico de la novela*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, p. 18; Llera, L. de. “La deshumanización del arte síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano”. *Revista de estudios orteguianos*, 3, 2001, pp. 113-127; Gutiérrez Pozo, A. “La filosofía de la razón vital como filosofía estética”. *Revista de Filosofía*, 25, 2001, pp. 139-160; La Rubia Prado, F. “Meditación del marco. El diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad”. *Revista de estudios orteguianos*, 8-9, 2004, pp. 93-108; Martín, F. J. *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 366-368; Nieto Yusta, C. “José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 20-21, 2007-2008, pp. 285-299.

¹¹ J. Ortega, “¿Qué pasa en el mundo?— Algunas observaciones sobre nuestro tiempo” (1933), *Obras completas*, op. cit., tomo IX, p. 17.

¹² Sobre el contexto histórico-artístico de las vanguardias (en Europa y en España) y el conocimiento de Ortega del mismo: Cf. E. Ferrari, “El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*”. *Anuario Filosófico*, 46, 3, 2013, pp. 593-616.

realidad. La constatación -con esa amalgama de movimientos que ha convulsionado los cimientos artísticos de la burguesía- de un cambio de actitud generacional ante la cultura y ante la vida. Un ejercicio de historicismo que -con la definición de Nicol- toma al hombre como un ente que crea productos históricos y muda su ser históricamente.¹³

La lectura que hace Eduardo Nicol de Ortega es sagaz, incisiva. Pero para el perfil historicista de su filosofía participan más textos que los usados por él (los centrados en el carácter dual de la verdad, a un tiempo histórica y atemporal, y sus acometidas a la historia para buscarle un sentido). De hecho, lo que señala Ortega de las vanguardias, justificado en una comprensión histórica del arte que construye ad hoc, lo acerca mucho a Greenberg,¹⁴ su coetáneo, del que Joseph Margolis escribe que, en su versión o prolongación de la filosofía de la historia de Hegel, apunta a un *telos* inherente en la historia que parece avalar una verdadera secuencia de periodos en la narrativa maestra de la humanidad. Para Margolis un error, una lectura falsa de la historia desde las tesis de Hegel, distinta a la suya, que defiende solo que el pensamiento y la cultura han sido formados y transformados históricamente, sin obedecer a ningún determinismo. Pero con la que comparte la convicción de que el arte es la mejor manifestación de la historicidad, como creación del hombre, como elemento de su cultura para hacer en cada momento del mundo algo más familiar. La constatación (porque no se puede descifrar el arte sino históricamente) de una epistemología que considera el conocimiento como un artefacto provisional, con una estructura inherentemente histórica, formado y transformado históricamente.¹⁵ Llevada la reflexión sobre la verdad o la razón -en el foco de Nicol- al ámbito mayor de la cultura. Con una traslación que con Ortega no es forzada: Él mismo en torno a 1920 incluye la razón, a la que por entonces no encuentra más recorrido, dentro de la cultura, para un análisis con más frentes para dar con un diagnóstico general de su tiempo, de esa nueva sensibilidad que sitúa de nuevo a la vida como valor principal, tras haber sido relegada en el pasado por los entusiasmos culturalistas y racionalistas. Porque su propuesta personal de una razón vital queda amplificadas con una conciencia común que se extiende con fuerza a comienzos del XX, con distintas manifestaciones en las que buscar conclusiones: El arte de vanguardias, con una fuerte conciencia de su papel histórico para la condición histórica de la cultura. Un flanco con el que

¹³ E. Nicol, *Metafísica de la expresión*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 225.

¹⁴ Cf. C. Greenberg, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 17-18.

¹⁵ J. Margolis, *What, after all, is a work of art?*, Filadelfia, The Pennsylvania State University Press, pp. 15-40.

Ortega parece más seguro, menos temeroso de caer en una herejía, que con el ataque directo sobre la verdad, a un tiempo producto histórico y necesariamente atemporal, que lo coloca en un equilibrio difícil, desconfiado tanto del racionalismo como del relativismo.

Aunque en su análisis del arte de vanguardia, al tiempo que apunta a esa historicidad (al tomarlo como el producto histórico que recoge los valores estéticos y epistémicos de su tiempo), se aferra (sin explicarse) a una definición esencialista del arte: En su lectura el cambio de paradigma parece venir dado por la atinada comprensión de los jóvenes artistas de qué es el arte, la corrección del rumbo después de los desmanes románticos. No por un nuevo cambio de percepción, igual que los anteriores. Un esencialismo de fondo, difícil de conjugar con sus apuntes historicistas, que sugiere un Ortega poco interesado en estudiar con detenimiento la maraña de manifiestos y obras vanguardistas (a veces opuestos) que conforman una estética que busca acabar con cualquier definición definitiva para el arte; atento solo a las pistas que cree encontrarles (o que fuerza) para alimentar las expectativas de un cambio de patrón para el siglo XX que trasciende lo meramente artístico. Sin percatarse de la contradicción, u obviándola, ocultándosela al lector. Como si ese esencialismo del arte fuera una pieza ajena, dada por hecho, que no parece necesitar una reflexión propia, hacerla suya para incluirla en su argumento.¹⁶ Solo como un comodín para seguir con la jugada, que Ortega lleva hasta la novela, a la que recurre en la segunda parte de su libro para poder avanzar en su diagnóstico, porque, a diferencia de con las artes plásticas o la música, aquí se atreve con los pormenores de su anatomía. Con una definición que implica una idea fija del arte, con la que puede trazar distintas órbitas a su alrededor con los distintos movimientos y épocas artísticas, unas más cercanas que otras, según hayan sido capaces de entender qué es (y debe ser) el arte: una pieza rígida, estática, que pone en movimiento un proceso de recepción y asimilación que Ortega entiende que es lo histórico: con el arte nuevo moviéndose más cerca de su definición de arte que otras expresiones anteriores. Con otra metáfora: esa definición esencial del arte funciona como meta, o como modelo ideal para calcular la aproximación de cada movimiento y establecer un *ranking*. Pero ese punto fijo queda en Ortega sobreentendido, en penumbra, como un postulado que no toca cuestionar entonces. Secundario en esa perspectiva historicista que busca colocar al arte joven en un estadio más avanzado en la comprensión de qué es el arte y, por tanto, cómo tratarlo, dónde ubicarlo frente a las urgencias vitales.

¹⁶ Cf. E. Ferrari, “La lectura ontológica de la autonomía del arte con la que Ortega enfoca las vanguardias”. *Estudios Filosóficos*, 60, 175, 2011, pp. 417-434.

2. Las limitaciones de la razón vital como teoría del conocimiento

Con ese nombre, la razón vital parece buscar una confrontación con la razón pura, paradigma de las creaciones racionalistas de la Modernidad. Pero en su presentación, con *Meditaciones del Quijote* y otros textos menores esos primeros años, Ortega no pretende un combate cuerpo a cuerpo, medir sus fuerzas, con una contraargumentación igual de exhaustiva, igual de minuciosamente estructurada. Solo atacarla por su flanco más débil, con un argumento que no era novedoso, que recogía las críticas que desde finales del XIX apostaban por una racionalidad menos engreída (su salida del idealismo no es una aventura en solitario). Pero que buscaba, al tiempo, incorporar al lector español en el nuevo escenario, con una posición ventajosa, además, para replegarse, por no haber tenido España una Edad Moderna. Tiene como primer objetivo devolverle su espacio en la cultura europea u occidental a la cultura española: lo que él llama el modo de ver de los mediterráneos,¹⁷ un tipo cultural que entiende como materialista extremo, amante de las cosas, sensualista, para el que propone un encuentro a mitad de camino con los herederos del idealismo, de un racionalismo que, ensimismado con el concepto, ha soltado lastre con la vida, ha tratado con suspicacia y desdén todo lo espontáneo. No tanto dar con una alternativa totalmente conformada.

Al principio es solo la sugerencia, o la petición básica, de un cambio de actitud en ambos frentes, como antídoto uno del otro para sus respectivos excesos. Un intento, también, de ubicarse él mismo, asimiladas su tradición como español y su formación en Marburgo, sin querer renunciar (en principio) a ninguna. Pero que más adelante (con la razón vital más consciente de sí misma, como punto de inflexión, exagerando su distancia con la razón pura) trabaja sobre todo como crítica a la razón racionalista por su ámbito de actuación (lo abstracto, pérdida de vista la vida), analizando sus limitaciones y trampas. No tanto como construcción de una nueva razón, que presenta sin una argumentación robusta; solo como meditación, con una presentación que lo exonera de ser minucioso: solo perspicaz, sugerente, con su propuesta de darle la vuelta al oxímoron para convertir la razón vital en un modo de colaboración obligada. Una fenomenología de la que elimina la *epojé* para poner distancia con los rescoldos de idealismo que cree percibir en ella, pero a la que no es fácil encontrarle el armazón de su epistemología. Remarca sus líneas maestras, constantemente, buscando acentuar la dicotomía con la razón racionalista, aun-

¹⁷ J. Ortega, *Meditaciones del Quijote, Obras completas*, Madrid, Taurus, 2004-2010, tomo I, p. 778.

que la diferencia metodológica sea solo una cuestión de enfoque, la petición de Ortega de volver de nuevo la atención al encuentro del pensamiento con la percepción, de no olvidar o no querer esconder la impresión en la captación del objeto, de no caer en el ensimismamiento con los movimientos internos del razonamiento. La razón -escribe- no puede, no tiene que aspirar a sustituir a la vida.¹⁸ No puede olvidar su función, su docilidad con la vida. Es un instrumento doméstico, un plan estratégico, que usa el hombre para aclarar su propia situación en la realidad archiproblemática que es su vida. Una obligación en su enfrentamiento con la circunstancia, una consecuencia del existir. Porque -corrige Ortega- el hombre no es *res cogitans*, sino *res dramática*. No pienso, luego existo. Porque existo tengo que pensar. Pienso porque me siento perdido, como el náufrago, en un elemento que desconozco, cuyo ser es extraño al mío. El pensamiento es consecuencia de mi existir. Si Descartes llegó a la conclusión de que existe porque piensa, fue, cree Ortega, porque se sintió perdido en un elemento extraño, en el mundo. El náufrago agita los brazos; el hombre piensa para salvarse, dice. Pero a esas líneas maestras, más gruesas, no les busca otras líneas de apoyo, argumentos más precisos, distintas concreciones, para darle a su epistemología más consistencia, más solidez (al menos con una metodología para desmarcarse de verdad de la fenomenología). Parece bastarle con la indicación, con la llamada de atención ante los excesos del racionalismo. Una resistencia intuitiva al idealismo que, en su libro fundacional, expresa con unas pocas consignas para sus compatriotas: “Hemos de buscar para nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre”, escribe en *Meditaciones del Quijote*, como contrapeso de lo absorbido con los neokantianos, pero sin renunciar al papel de la razón.¹⁹

En trabajos posteriores, más asentada su filosofía, busca un ámbito mayor para la comprensión de su tiempo: Incluida la razón en la cultura, a la que confronta ahora con la vida para denunciar el culturalismo del XIX, más o menos cerca de las propuestas vitalistas, que alertan de los riesgos de una cultura hieratizada. No sirve una cultura que no brote en el hombre espontáneamente, que le sea impuesta y que no asimile, escribe Ortega:²⁰ El tema de su tiempo (con el

¹⁸ *Ibidem*, p. 784.

¹⁹ J. Ortega, *Meditaciones del Quijote* (1914), *Obras completas*, op. cit., tomo I, p. 756.

²⁰ J. Ortega, “Sobre el estudiar y el estudiante (Primera lección de un curso)” (1933), *Obras completas*, op. cit., tomo V, pp. 273-274.

título de su libro), que parece llevarlo, antes de su hallazgo de Dilthey, a una razón que busca en la historia su fundamentación. En “Las Atlántidas” y “El sentido histórico”, ambos de 1924, suma a su razón vital el reconocimiento de la condición histórica del hombre, un planteamiento que apuntala mejor en “Historia como sistema”, que aparece primero en traducción inglesa en 1935 (y en español en 1941) y luego en un brindis en Buenos Aires en 1939. En principio una cuestión metafísica (en torno a la vida), pero que tiene también recorrido como epistemología, con el análisis de las distintas sensibilidades vitales (que define como la sensación radical ante la vida, de cómo se sienta la existencia en su integridad indiferenciada) que funcionan como fenómeno primario de la historia, bajo la forma de generaciones.²¹ Por medio de la historia se comprende al hombre, dice, porque no tiene naturaleza (lo que la razón física le busca), sino pasado, historia, como ente radicalmente variable, sin identificar: una inexorable trayectoria de experiencias, un peregrino del ser, sustancial emigrante, escribe;²² no el ser transparente que pretende el racionalismo, para no deformar las verdades eternas que maneja.²³ Una razón que, para su metodología, Ortega llama narrativa: Una razón cuyo razonar consiste en contar, en contar historias.²⁴ En descubrir su génesis.²⁵ En ver cómo se hace el hecho.²⁶ Porque la permanencia de las formas -escribe- es solo una ilusión óptica que viene dada por la tosquedad de los conceptos con que pensamos.²⁷ Unos conceptos que, después de todo, también cambian, según cambia de orientación el hombre: El sistema de verdades, dice, tiene una dimensión histórica; es relativo a una cierta cronología vital humana.²⁸

Ortega, que quiere la primicia para su razón, pone distancia con las filosofías de la historia de Hegel y Dilthey. Con la de Hegel, porque entiende que lo que hace el alemán es imponerle a la historia una razón lógica, física. Lo opuesto a la suya: “Se trata de encontrar en la historia misma su original y autóctona razón. Por eso ha de entenderse en todo su rigor la expresión *razón histórica*. No una razón extrahistórica que parece cumplirse en la historia, sino literalmente, *lo que*

²¹ J. Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 562.

²² J. Ortega, “Historia como sistema” (1935), *Obras completas*, op. cit., tomo VI, p. 72.

²³ J. Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 612.

²⁴ J. Ortega, “Brindis en la Institución Cultural Española de Buenos Aires” (1939), *Obras completas*, op. cit., tomo V, p. 443.

²⁵ J. Ortega, *La rebelión de las masas* (1930), *Obras completas*, op. cit., tomo IV, p. 472n.

²⁶ J. Ortega, *Historia como sistema y Del imperio romano* (1941), *Obras completas*, op. cit., tomo VI, p. 80.

²⁷ J. Ortega, “Ensimismamiento y alteración” (1939), *Obras completas*, op. cit., tomo V, pp. 538-539.

²⁸ J. Ortega, *¿Qué es filosofía?* (1929), *Obras completas*, op. cit., tomo VIII, p. 256.

al hombre le ha pasado, constituyendo la sustancia razón, la revelación de una realidad trascendente a las teorías del hombre y que es él mismo por debajo de sus teorías.²⁹ Con la de Dilthey, porque considera su razón vital en un nivel más elevado que la propuesta en que se quedó él,³⁰ que en su intento por ofrecer una alternativa a la razón pura de Kant no fue capaz de abandonar la crítica del conocimiento;³¹ no llega a dominar, dice, la razón histórica: toma la filosofía como una posibilidad permanente, ahistórica, del hombre.³² Pero, como ha hecho antes con su razón vital, Ortega no escarba en su razón histórica, más allá de una presentación de pocas líneas, como reivindicación del papel de la historia para la razón: no plantea con qué pretende sustituir al concepto, a pesar de sus trabajos sobre la metáfora, o a qué queda reducido el papel del sujeto cognoscente. No lo lleva, como anuncia, a sus últimas y radicales consecuencias. Le queda sin fondo, con la razón narrativa como línea de fuga, como metodología historicista, pero que tampoco desarrolla lo suficiente.³³

Minucioso solo con su teoría de las generaciones, que le sirve de estructura para ordenar las distintas sensibilidades vitales, para ubicar la de su tiempo y, con esta, adentrarse en el arte joven.

3. La crítica de Nicol al historicismo de la razón vital

Las filosofías de Ortega y Nicol no quedan lejos, comparten un mismo terreno que Nicol reconoce como razón vital en su *Metafísica de la expresión*:

²⁹ J. Ortega, *Historia como sistema y Del imperio romano* (1941), *Obras completas*, op. cit., tomo VI, p. 80.

³⁰ J. Ortega, “Guillermo Dilthey y la idea de la vida” (1934), *Obras completas*, op. cit., tomo VI, p. 231.

³¹ *Ibidem*, p. 241.

³² J. Ortega, “Principios de Metafísica según la razón vital. [Lecciones del curso 1933-1934]” (1933), *Obras completas*, op. cit., tomo IX, pp. 114-115.

³³ Cf. J. Ortega, *Sobre una nueva interpretación de la historia universal. Exposición y examen de la obra de Arnold Toynbee: A Study of History* (1948), *Obras completas*, op. cit., tomo IX, pp. 1265-1266. Escribe: “¿Cómo llamar a una operación intelectual por medio de la cual conseguimos descubrir, hacernos patente, averiguar lo que una cosa es, el ser de una cosa? Sin duda, razón. Pero es el caso que para averiguar el ser de aquella palabra no hemos ejecutado otra operación intelectual que la simplicísima de narrar unos acontecimientos, como si dijésemos de contar un cuento, bien que verídico. De donde se deduce inapelablemente que la narración es una forma de la razón en el sentido más superlativo de este nombre —una forma de la razón al lado y frente a la razón física, la razón matemática y la razón lógica. Es, en efecto, la *razón histórica*, el concepto acuñado por mí hace muchos años. La cosa es sencilla como ‘buenos días’. La razón histórica, que no consiste en inducir ni en deducir, sino lisamente en narrar, es la única capaz de entender las realidades humanas, porque la textura de estas es *ser* históricas, es *historicidad*.”

“Cuando se examina el sentido que el conocimiento de *episteme* pueda tener en el contexto integral de la existencia, aparece vinculado y sujeto a funciones mucho más primarias y radicales; con ello se revela que el *logos* es fundamental y esencialmente expresivo, y que no deja de serlo cuando se depura lógicamente para las finalidades epistemológicas superiores de la ciencia. Esto es lo que significa la razón vital”, escribe.³⁴ Pero para precisar la paternidad de Ortega de esa razón, acotada por las anticipaciones de otros y por sus errores o indefiniciones, Nicol plantea una crítica de dos direcciones: Contextualiza primero la filosofía de ambos, o al menos las intenciones que las mueven, con una genealogía precisa que rebate la originalidad con que Ortega presenta sus ideas, como si fueran formuladas por primera vez en un diálogo directo con los grandes de la Modernidad. Para, una vez ubicadas, entrar con un análisis minucioso en la propuesta de Ortega para identificar aquellos elementos que le chirrían. Fundamentalmente tres: Uno primero, de orden formal, más general: Su tono ensayístico, sin rigor científico, que le impide al lector comprobar el terreno, rastrear el recorrido de sus planteamientos, despachados muchas veces con una presentación somera que -escribe Nicol en *El problema de la filosofía hispánica*- aleja su filosofía de la ciencia, la vuelve estéril, al dejarse fuera el utillaje técnico.³⁵ Los otros dos por su contenido: Por su afirmación de que los supuestos vitales del filosofar son constitutivamente irracionales, con la que merodea posiciones irracionistas. Y, enderezada su razón vital como razón histórica, por no ver, igual que sus contemporáneos, la unidad fundamental de la razón, frente a dicotomías artificiosas: que hay una sola razón, que no se deja fuera nada. Punto en el que arranca Nicol su propia propuesta: una razón histórica que se fundamenta no en la historia, como la de Dilthey o la de Ortega, sino en el hombre, que se transforma históricamente debido a su capacidad para expresarse, por sus creaciones, que operan sobre él.

Eduardo Nicol -una excepción en el exilio de 1939- no es discípulo de Ortega, ni lo siente cercano, ajeno a su formación en la Escuela de Barcelona.³⁶ Pero lo estudia concienzudamente: Contextualiza su filosofía, le busca qué tiene en común con los autores que también arremetieron contra los desmanes

³⁴ E. Nicol, *Metafísica de la expresión*, op. cit., p. 223.

³⁵ E. Nicol, *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961, p. 135.

³⁶ Escribe él mismo en *El problema de la filosofía hispánica*, op. cit., p. 191: “La verdad de los hechos es que algunos de nosotros [los miembros de la Escuela de Barcelona], creo que la mayoría, ignorábamos a Ortega casi con la misma integral naturalidad con que él ignoraba nuestra tradición. Esto fue un error perjudicial de ambos lados. Por mi parte, los pocos escritos que leí de Ortega cuando era estudiante despertaron ya en mi ánimo algunas aprensiones que solo llegué a precisar y a fundar muchos años después, cuando reparé aquel error juvenil de omisión. Ortega, siento decirlo, nunca llegó a reparar el suyo.”

del racionalismo y, junto a estos, le señala sus puntos débiles, asépticamente, rehuendo esa complicidad que maneja tan bien Ortega, porque en lugar de tener que rastrear los antecedentes con un estado de la cuestión exhaustivo, el ensayo le permite al filósofo madrileño llevar al lector a la primera línea de batalla, como si cada planteamiento fuera un primer ataque contra las formulaciones del racionalismo, un hallazgo, con una fuerza dramática que a menudo arrastra al propio autor, incapaz de sacrificar esa tensión con los formalismos que pide la filosofía. Nicol apunta a uno de esos flancos más expuestos: Como abanderado de los cambios, con una razón vital que no quiere parentescos cercanos, Ortega propone como tarea para su tiempo elaborar un concepto no estático del ser, no fijo, para poder plasmar su condición dinámica. Una tarea que ya está hecha: desde Hegel.³⁷ Pero Ortega no se resiste al recurso del expedicionario: Fuerza la oposición de los distintos planteamientos para la razón para hacer de su propuesta (que es solo realzar la función vital de la razón) el imperativo de su tiempo, con un tono incluso mesiánico.³⁸ Aunque haya una genealogía detrás para el problema de las contradicciones entre las funciones del conocer y la vida. Con Kierkegaard, Bergson, Unamuno, y sobre todo Nietzsche, con un sentido vital de la filosofía que anticipa, con ese desmoronamiento de la metafísica tradicional, la crisis de la verdad que derivará en el historicismo. Un último estadio -el de Ortega y sus contemporáneos- que necesita, para Nicol, una nueva reforma que acabe con la inclinación de estos a considerar la vida (o la existencia) inasequible a la razón. Un nuevo paso que muestre que la razón opera también en las zonas que han sido llamadas inconceptuales, que acepte la unidad y universalidad del logos, que toda realidad es racional.³⁹ El error de Ortega: ese matiz irracionalista en su filosofía al pensar que la realidad con la que trabaja la razón es en principio irracional. Escribe Nicol en *Historicismo y existencialismo*: “Es muy dudoso que los supuestos vitales del filosofar sean constitutivamente irracionales; más dudoso todavía es que la realidad, de la cual se ocupa la razón, sea ella misma irracional, y como tal aparezca ante el conocimiento filosófico. De esta manera, la obra de la filosofía sería como una imposición arbitraria de la razón sobre la realidad. Sin embargo, esta es la forma que toma en Ortega la idea de un condicionamiento situacional de la filosofía.”⁴⁰

³⁷ E. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, op. cit., p. 137.

³⁸ *Ibidem*, p. 253. Si la razón es vital constitutivamente, se pregunta Nicol, cómo puede empezar a serlo en un momento determinado.

³⁹ *Ibidem*, pp. 269-270.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 244.

Su razón histórica tampoco apunta a la unidad de la razón: La tarea que le impone Ortega, de hecho, es sustituir a la razón pura, como si fueran dos razones distintas.⁴¹ Pero Nicol valora este enderezamiento de la razón vital con la nueva cimentación historicista, para la que señala una cronología precisa en los textos de Ortega que, más perspicaz, no obedece a la confesión del madrileño de su descubrimiento tardío de Dilthey en 1933. Divide su producción en cuatro etapas: las dos primeras marcadas por un vitalismo de tipo biológico, aunque en 1924 aparece ya un estudio historicista, de transición, para preparar el terreno; y dos últimas en las que hay una tendencia creciente del historicismo hacia la formulación del problema de su fundamentación ontológica, formulado de manera inequívoca en 1935 con *Historia como sistema*.⁴² Escribe: “Ya en *Las Atlántidas* (1924) habla Ortega de la razón histórica. El trabajo titulado *Ni vitalismo ni racionalismo* (1924 también) sale al paso de la interpretación vitalista a que se pueden prestar indudablemente ciertos escritos suyos anteriores, inclusive *El tema de nuestro tiempo* (publicado en 1923, pero sobre notas de un curso académico de 1921). Luego vienen los trabajos sobre *La Filosofía de la Historia de Hegel y la historiología* (1928) y *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932), los cuales pertenecen claramente a la corriente historicista. Y sigue la corriente, después de 1933, fecha en la cual confiesa Ortega que entró en contacto con Dilthey. A partir de ese momento, el tema histórico pasa a ocupar decididamente el centro de la obra filosófica de Ortega.”⁴³

Pero Nicol no entiende que la ciencia de la realidad histórica sea la historia misma, como afirma Dilthey, y luego Ortega. Sino la ontología, el análisis del hombre.⁴⁴ Para lo que propone una metafísica de la expresión, como constitutiva de la estructura del ser del hombre, con un carácter ontológico diferencial: histórico porque la expresión (su forma ontológica) es histórica.⁴⁵ Un historicismo que pretende corregir la deriva del logos, despojado en la Grecia clásica de su expresividad para hacerlo molde de la realidad, para atribuir a la realidad sus propiedades: la identidad del ser, su intemporalidad, como correlato de la univocidad del concepto. Que, con el reconocimiento ontológico del devenir, pone en crisis el concepto tradicional de verdad, de representación objetiva, de pronto también mudable, porque los símbolos que emplea la razón son tan históricos como lo que se quiere representar. Con el sistema de verdades, pero

⁴¹ Ibidem, pp. 313-314.

⁴² Ibidem, pp. 356-357.

⁴³ Ibidem, p. 343.

⁴⁴ Ibidem, p. 380.

⁴⁵ E. Nicol, *Metafísica de la expresión*, op. cit., p. 246.

también, como escribe Ortega en *¿Qué es filosofía?* (1929), con los valores estéticos, morales, políticos y religiosos, todos con una dimensión histórica.⁴⁶ También el arte entendido como expresión del hombre, como histórico.⁴⁷ Aunque Nicol lo deja a un lado, sin entrar en su análisis, en su planteamiento historicista. Escribe de él en otros textos -como en los artículos reunidos en *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*-⁴⁸ pero lo olvida en su lectura crítica del historicismo de Ortega, que aborda solo con los trabajos en los que el madrileño apunta directamente a la epistemología: centrado en la razón, el conocimiento o la verdad. Pasa por alto cómo Ortega amplía el ámbito de su reflexión epistemológica hasta el más general de la cultura, para poder incluir otros elementos -el arte sobre todo- en su análisis de su tiempo histórico. Quizá porque el propio Ortega excluye el arte de su reflexión sobre la razón histórica, y solo apunta a la condición histórica del arte en distintos apartes en sus textos de estética. Quizá porque decide enfocar la razón histórica de Ortega a partir de su distancia con la razón vital, para remarcar el contraste, las diferencias, más difíciles de precisar en su estética.

Pero al dejar fuera el arte -el arte joven sobre todo- pierde un elemento excepcional para plantear el historicismo y rastrearlo en Ortega, en la conformación de una razón de conciencia historicista. Lo que ha hecho luego Joseph Margolis en su teoría de la interpretación, con la que centra su epistemología: El arte como un terreno expedito para la reflexión historicista, porque las obras de arte se comprenden mejor como historias que como naturalezas, sin una realidad invariable, sin una definición que pretenda ser esencialista, necesaria. Amarrada su estética a los puntales de su filosofía historicista, que defiende que nuestros criterios cognitivos han sido formados históricamente, que pensar tiene una estructura inherentemente histórica: El pensamiento, escribe, es historia, se ha formado y transformado históricamente, *enculturado*, desarrollado dentro de una cultura a lo largo de un proceso histórico. Todos los privilegios cognitivos han sido abandonados. Nuestro conocimiento es solo un artefacto provisional, avisa Margolis, que sustituye a Kant por Hegel (por un Hegel adaptado, sin su intuición de un verdadero *telos* de la historia) para construir

⁴⁶ J. Ortega, *¿Qué es filosofía?* (1929), *Obras completas*, op. cit., tomo VIII, p. 256.

⁴⁷ E. Nicol, *Metafísica de la expresión*, op. cit., p. 248.

⁴⁸ Cf. E. Nicol, *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, México DF, UNAM, p. 84. Escribe, por ejemplo: "Hacer poesía es un acto de presencia: un acto fidedigno de presencia humana. El poeta da fe de sí mismo, como hombre, además de presentarse como artista. Su arte contiene una sapiencia humana específica, que perdura en la posteridad, pero que fue anterior a esa sabiduría humana de que nos habla Platón. Quiere decir que con la poesía el hombre aprende a ser hombre, porque aprende a hablar bien."

un engranaje decididamente relativista en el que el arte funciona de clave para la comprensión de la condición histórica del hombre. Por tener las mismas características Intencionales (que él escribe con mayúscula): el arte y la persona como entidades físicamente encarnadas y culturalmente emergentes, como naturalezas historiadas, o historias, porque las propiedades Intencionales que forman parte de su naturaleza son historiadas, alterables por la práctica de la reinterpretación.⁴⁹ Sin una naturaleza fija, por tanto: Premisa central en Margolis, que para una definición del arte escribe que debemos renunciar a cualquier pretensión esencialista, necesaria, invariable. Elegimos, dice, una definición de muchas posibles, relativas a otras cuestiones y a otros ejemplares, porque las propiedades Intencionales son determinables, pero no están previamente determinadas: Son historiadas, alterables por la práctica de la reinterpretación, sometidas a la experiencia del cambio histórico. Pero sin un *telos* para el proceso de interpretación: la pieza desdeñada con la que Margolis mide la distancia que lo separa de Hegel (o luego de Greenberg).⁵⁰

4. La lectura de Ortega de las vanguardias como hecho generacional

En Ortega, en cambio, queda elidida esa reflexión en torno a las fricciones entre una definición esencial del arte y su condición histórica: su compatibilidad o incompatibilidad desde Hegel, la aceptación o renuncia de un *telos* para su historia. Las primeras referencias (o insinuaciones) de Ortega, en su juventud, son notas circunstanciales en las que parece apropiarse de lugares comunes que le sirvan para construir sus críticas, esbozos teóricos con muy poco recorrido: En torno a 1911 apunta ya a una historia del arte que avanza según va sustituyendo las formas triviales por otras más profundas y secretas:⁵¹ las categorías estéticas aumentadas *de diez en diez siglos* por una nueva intuición,⁵² lo que en “Ensayo de estética a manera de prólogo” llama *estilo*, un vórtice dinámico que pone novedad en el mundo.⁵³ Pero más adelante, cuando orienta su reflexión filosófica hacia una comprensión general de su tiempo, con su teoría de las generaciones como los distintos pasos de la historia, redon-

⁴⁹ Aunque la naturaleza física es ontológicamente anterior a la cultura, la cultura, escribe, es epistémicamente anterior al mundo físico: aprendemos a ver el mundo a partir de distinciones lingüísticas y una experiencia conformada por la cultura.

⁵⁰ J. Margolis, *What, after all, is a work of art?*, op. cit., pp. 67-100.

⁵¹ J. Ortega, “El Greco en Alemania” (1911), *Obras completas*, op. cit., tomo I, pp. 522-523.

⁵² J. Ortega, “Una visita a Zuloaga” (1912), *Obras completas*, op. cit., tomo I, p. 532.

⁵³ J. Ortega, “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), *Obras completas*, op. cit., tomo I, p. 664.

dea su propuesta historicista con su aplicación al arte nuevo. Le sirve como introducción, para plantear desde uno de sus frentes la cuestión más general del diagnóstico de una nueva sensibilidad vital a comienzos del XX.⁵⁴ Aunque, más cerca de Greenberg que de Margolis, incorpora a su argumento (sin justificarlo, sin una explicación detrás) un principio esencial del arte, como irrealidad,⁵⁵ que coloca al arte joven -en tanto que cree verle ese principio como objetivo- en un estadio más próximo a la meta que el arte anterior. Sin trazar una historia completa del arte con esa progresión, pero sí un salto respecto al siglo XIX, que denomina, aglutinando distintas estéticas, arte romántico, opuesto al arte joven porque confunde arte y realidad. Al recuperar la voluntad de estilo, escribe Ortega, la nueva inspiración vuelve a tocar el camino real del arte.⁵⁶

En “Arte de este mundo y del otro”, en 1911, propone entender la historia del arte como una historia del querer artístico: cada época movida por un distinto querer, por una distinta voluntad estética.⁵⁷ Una idea que en 1950, al final de su vida, recupera de pronto, asomada en su brevísima explicación de las variaciones en la historia del arte como resultado de haberse modificado el sentido mismo de ese arte, lo que -escribe- la humanidad cree que hace cuando ejercita ese arte.⁵⁸ Pero para sus notas sobre el arte joven como expectativa de un tiempo nuevo, más ambiciosas, necesita darle a ese esbozo historicista más consistencia. En *El tema de nuestro tiempo*, de 1923, les busca un contenido a esas variaciones en la historia como sensación radical ante la vida. Lo que llama sensibilidad vital: cómo en cada momento histórico se siente la existencia.⁵⁹ Un fenómeno primario en la historia que indica para su tiempo un viraje, dice, cuando menos de un cuadrante.⁶⁰ otra manera de sentir,⁶¹ que Ortega amolda a su noción de generación, más trabajada.

⁵⁴ Sobre el contexto histórico que motiva la aparición de “Musicalia” y “Apatía artística” en 1921 y *La deshumanización del arte* en 1925: Cf. J. M. García Laborda, “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su ‘circunstancia’ histórica”, *Revista de estudios orteguianos*, 10/11, 2005, pp. 245-271, N. Sesma Landrín, “Musicalia. Origen de *La deshumanización del arte*”, *Revista de estudios orteguianos*, 2, 2001, pp. 83-90 y C. Cantillo, “Vida, cultura y arte: La música en el pensamiento de Ortega y Gasset”, *Revista de estudios orteguianos*, 23, 2011, pp. 107-124.

⁵⁵ Cf. M. Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982, p. 198. Escribe: “El objeto estético ejerce un imperialismo soberano: irrealiza lo real al estetizarlo”.

⁵⁶ J. Ortega, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 860.

⁵⁷ J. Ortega, “Arte de este mundo y del otro” (1911), *Obras completas*, op. cit., tomo I, p. 438.

⁵⁸ J. Ortega, *Velázquez* (1950), *Obras completas*, op. cit., tomo VI, p. 618.

⁵⁹ J. Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op. cit., tomo III, pp. 562-563.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 567.

⁶¹ Ortega la descubre primero en Baroja. Cf. J. Ortega, “Ideas sobre Pío Baroja” (1916), *Obras completas*, op. cit., tomo II, p. 214.

Las generaciones, escribe, son la bisagra con la que la historia ejecuta sus movimientos.⁶² Cada una un drama de arquitectura diferente: con un horizonte propio, al que lo subordina todo, con unos supuestos determinados, por la dimensión histórica de su sistema de verdades, de valores estéticos, políticos, morales o religiosos.⁶³ Con una cronología muy precisa: Cada generación actúa alrededor de treinta años en dos etapas diferentes: en los primeros quince años hace propaganda de sus ideas, de sus gustos, se va abriendo camino para desplazar a la generación anterior de su puesto privilegiado; los quince restantes son los de su dominio: sus ideas son aceptadas, pero también debe resistir el empuje de una nueva generación que quiere imponer sus nuevas ideas.⁶⁴ Porque en cada presente coexisten tres generaciones: la de los jóvenes, la de los hombres maduros y la de los viejos, que, al ser diferentes (contemporáneos pero no coetáneos), viven *en esencial hostilidad*.⁶⁵ Un enfrentamiento que impide el estancamiento de la historia: que, en vez de mantener una posición o dirección constante, dé virajes imprevistos o abandone proyectos anteriores que ya no interesan a la nueva generación (lo ocurrido con el arte joven, que se complace al negar el arte anterior).⁶⁶ Para cada generación, escribe en *El tema de nuestro tiempo*, vivir es una faena de dos dimensiones: una, recibir lo vivido por la anterior y, la otra, dejar fluir su propia espontaneidad. La generación que no establece grandes diferencias entre lo recibido y lo propio da lugar a *épocas cumulativas*. En cambio (señala como introducción para el análisis de su tiempo), cuando una generación siente una profunda heterogeneidad entre ambos elementos sobreviene una *época eliminatoria y polémica*, en la que los jóvenes, en lugar de conservar lo heredado, lo sustituyen: comienza una edad de iniciación y beligerancia constructiva.⁶⁷ Un planteamiento que para Nicol deja fuera el problema filosófico de las relaciones entre la individualidad y la comunidad; que resulta, además, endeble, por la ficcionalidad de esos límites temporales tan precisos entre generaciones, con una sensibilidad que dentro de cada una de ellas es unánime, homogénea, y cambia súbitamente en un año determinado.⁶⁸

⁶² J. Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 563.

⁶³ J. Ortega, "Juan Luis Vives y su mundo" (1940), *Obras completas*, op. cit., tomo IX, p. 448.

⁶⁴ J. Ortega, "Misión de la universidad" (1930), *Obras completas*, op. cit., tomo IV, p. 534.

⁶⁵ J. Ortega, "¿Por qué se vuelve a la filosofía?" (1930), *Obras completas*, op. cit., tomo IV, p. 324.

⁶⁶ Escribe en *En torno a Galileo*: "Lo decisivo en la idea de las generaciones no es que se suceden, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas –pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido". Cf. J. Ortega, *En torno a Galileo*, *Obras completas*, op. cit., tomo VI, p. 404.

⁶⁷ J. Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 565.

⁶⁸ E. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, op. cit., pp. 246-247.

Pero que a Ortega le sirve de brecha para adentrarse en el estudio del arte nuevo o arte joven: “Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida - escribe en *La deshumanización del arte-* comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística.”⁶⁹

Con un argumento historicista explica la ruptura del arte de su tiempo con el arte del pasado: por pertenecer a un nuevo bloque histórico.⁷⁰ Como si el arte fuera una cantera, con esa imagen tan intuitiva que encuentra Ortega para darle la vuelta a la impresión general de la decadencia del arte. La crisis, explica, no viene por falta de talento. Sino porque se han agotado las combinaciones posibles: cada estilo puede engendrar un cierto número de formas diferentes, pero llega un momento en que la cantera se agota. Pero con este agotamiento coincide, dice, la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de dar con nuevas canteras intactas.⁷¹ Una nueva sensibilidad estética, que funciona -con otra imagen de Ortega- de manantial.⁷² Como si la historia se moviera según grandes ritmos biológicos.⁷³ Una sucesión de estilos que, sobre todo en su estudio de la novela, Ortega deja claro que entiende como una progresión, como una evolución. A la novela, *cantera de vientre enorme pero finito*,⁷⁴ la considera -como todos, en cualquier tiempo- agotada, en la gran hora de su decadencia. Pero es esa falta de temas posibles lo que obliga al escritor a compensarla con los demás ingredientes (los formales): la ocasión excelente, dice, para conseguir la obra perfecta, con esa creencia de un progreso también para el género neutro, desde lo narrativo a lo descriptivo: “Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era solo alusiva, a la rigurosa presentación”, escribe.⁷⁵ Una progresión que está también en su argumento del arte joven, aunque ahí aparece más forzado, obligado a encajar -como oposición y superación del arte anterior- en esa reubicación de la cultura que reclama la sensibilidad vital de sus contemporáneos.⁷⁶ Escribe en “Musicalia”, en

⁶⁹ J. Ortega, *La deshumanización del arte* (1925), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 870.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 864. Precisa Ortega su origen: “Lo mismo que la música actual pertenece a un bloque histórico que empieza con Debussy, toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé”.

⁷¹ *Ibidem*, p. 853.

⁷² *Ibidem*, p. 857.

⁷³ *Ibidem*, p. 875.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 880.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 882.

⁷⁶ Los estudios más recientes al respecto: Cf. P. Aubert, “*La deshumanización del arte. ¿Un manifiesto de las vanguardias?*”, *Revista de estudios orteguianos*, 21, 2010, pp. 134-135 y A. R. Pérez Martínez, “*Algunas relaciones entre literatura y filosofía en la obra de Ortega*”, *Revista de estudios orteguianos*, 24, 2012, pp. 127-146.

1921: “El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético.”⁷⁷ Para lo que improvisa una definición esencial del arte: un modelo que no se había planteado antes, que construye solo a partir de los rasgos que enfrentan al arte de vanguardias con el arte romántico para darse un argumento irrefutable, cambiando el orden de los elementos (primero la definición y luego los distintos casos comparados) para camuflar la tautología como *telos* de la historia del arte.

Con el rechazo popular al arte joven -la impresión con la que abre *La deshumanización del arte*- plantea una dicotomía esencial, dos actitudes ante el arte que están enfrentadas, que son incompatibles: la estricta fruición estética y la ocupación con lo humano.⁷⁸ La primera actitud, la de los jóvenes artistas que buscan un arte puro, es la que se ajusta a su definición de qué es el arte. La segunda, la de los románticos, queda fuera: es el arte bizco, solo cosmética,⁷⁹ porque confunde los sentimientos estéticos con los propiamente humanos (lo que lo ha hecho tan popular). No necesita Ortega una confrontación más delicada, con más matices, que la de ser o no ser propiamente arte, con ese molde hecho ex profeso, para hacerle orbitar al arte nuevo alrededor de su metafísica existencialista. Convertida la autonomía del arte en una cuestión ontológica: Como irreal, con unas claves metafísicas tremendamente arbitrarias que adaptan para su filosofía la percepción de que el arte para los artistas jóvenes es una cosa sin trascendencia alguna,⁸⁰ que no pretende ocupar uno de los primeros puestos en el orden de preocupaciones humanas: sin un contacto inmediato con la vida, como si estuviera puesto, escribe, entre paréntesis y virtualizado.⁸¹ Para su definición escribe Ortega (sin preocuparse por la ingenuidad de su fórmula) que el arte es artificio, farsa, fruto de la irrealización de la existencia: Un orbe irreal (un objeto solo puede ser arte, dice, en la medida en que no es real). Una abertura de irrealidad que se abre en el contorno real del hombre.⁸² Un horizonte irreal que niega la realidad del espectador o del lector.⁸³ Porque -escribe

⁷⁷ J. Ortega, “Musicalia” (1921), *Obras completas*, op. cit., tomo II, p. 371.

⁷⁸ J. Ortega, *La deshumanización del arte* (1925), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 851.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 860. Escribe del arte bizco: “La percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato receptor”. Y de la cosmética: “No es tan evidente como suponen los académicos que la obra de arte haya de consistir, por fuerza, en un núcleo humano que las musas peinan y pulimentan. Esto es, por lo pronto, reducir el arte a la sola cosmética.”

⁸⁰ *Ibidem*, p. 854.

⁸¹ J. Ortega, *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Obras completas*, op. cit., tomo III, p. 608.

⁸² J. Ortega, “Meditación del marco” (1921), *Obras completas*, op. cit., tomo II, pp. 434-435.

⁸³ J. Ortega, *La deshumanización del arte* (1925), *Obras completas*, op. cit., tomo III, pp. 873-874.

categorico- la realidad y el arte son dos continentes separados.⁸⁴ La tesis que necesita para su clasificación, porque, aunque no cree que sea posible un arte puro, sin un mínimo de realidad, puede reconocerles a las vanguardias -con ese *telos* de fondo que soporta la comprensión histórica de la autonomía del arte- su *tendencia a esa purificación*.

Enrique FERRARI NIETO
Université de Fribourg | Universität Freiburg

⁸⁴ *Ibidem*, p. 852.