

LA ESTÉTICA DE ORTEGA Y EL PROCESO DE CREACIÓN DE UN ARTE NACIONAL

Fernando González Moreno y Alejandro de Haro Honrubia

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN: En la segunda mitad del siglo XIX se produce un intenso debate con el fin de establecer las características que debe reunir el arte considerado como nacional. Este debate, que entronca con la necesidad de dotar al país de un renovado espíritu histórico nacional, supuso en gran medida una relectura ideológica del pasado buscando en la Historia las bases de la nueva esencia española. Así, y partiendo de un nacionalismo español que se justifica en los planteamientos de Krause, surgirían las teorías de Ganivet y de Unamuno acerca del *espíritu territorial* y de la *intrahistoria* respectivamente. Según estos autores, se remarcaba la visión de un arte popular, castizo, tradicional y místico; mismos planteamientos que serían desarrollados por la Institución Libre de Enseñanza.

Nuestra comunicación pretende plantear cómo la estética de Ortega supone un enfoque completamente opuesto. Debemos tener en cuenta que Ortega niega el carácter eterno del arte y, por tanto, niega la posibilidad de recuperar el arte del pasado (*revivals*); critica el arte tradicional decimonónico y defiende el arte nuevo por tratarse de un arte de minorías; rechaza la defensa de las artes decorativas (artesanías populares) como parte de un arte nacional; opone a lo castizo su visión europeísta; pretende el desarrollo de una estética propia, pero en consonancia con la estética alemana; y promueve un arte moderno, vanguardista y deshumanizado, propio de las minorías egregias, frente al arte popular y humanizado del que se sienten depositarias las masas.

ABSTRACT: During the second half of the nineteenth century, an intense debate begins in order to establish the characteristics of a national art. This debate, connected with the necessity of providing the country with a renovated historical and national spirit, involved an ideological revision of the past, searching in History the bases of the new Spanish essence. In this way, we find Ganivet and Unamuno's theories about territorial spirit and «intrahistoria», ideas based on Krause's philosophy. As these authors defended, art would be popular, «castizo», traditional and mystical. Identical proposal developed by the «Institución Libre de Enseñanza».

Our paper aims at defending how opposed the Ortegian aesthetic was. We have to take into consideration that Ortega refuses the eternal character of art and, because of that, refuses the possibility of a «revival». Ortega criticises nineteenth-century traditional art and defends the new art, the art of the minorities; he also refuses the defence of Crafts as a part of national art; he prefers an European art and not a popular art; he also pretends the development of a national Aesthetic, but linked with German Aesthetic; and, at last, he claims for modern, vanguardist and dehumanised art (the art of the minorities); and not for a popular and humanized one (the art of the mass).

1. Introducción

La segunda mitad del siglo XIX nos presenta una España convulsa. El país sufría un estado general de crisis marcado por el hambre y las epidemias; crisis agrícola y social provocada por los desajustes que se derivaban del proceso de transición entre una estructura económica pre-industrial y otra de plena industrialización. De fondo, una vida política marcada por una administración poco eficaz y por el caciquismo. Frente a esto, se hacía necesaria la implantación de un modelo de democracia capitalista europea que, sin embargo, no acababa de consolidarse en España. A todo ello, se unía también el derrotismo y la crisis de identidad generados con motivo de los desastres del 98. La conciencia nacional se veía otra vez fuertemente conmocionada y desde el ámbito intelectual se procedería a una intensa reflexión sobre la esencia de España. Surgiría así la cuestión del «problema de España», la constante preocupación por un país que pierde por momentos su propia identidad y cuya burguesía se muestra impotente ante la formación de un proyecto nacional. Éste, sin embargo, sí que será el objetivo de aquella minoría de intelectuales para los que el ideal de España, ligado a los conceptos de «pueblo español» y de «estado liberal y democrático burgués», se establecerá como único objeto de pensamiento. Urgía el Regeneracionismo, una corriente ideológica desarrollada por parte de aquellos intelectuales con preocupaciones nacionales que intentan suplir la falta de conciencia nacional mediante su programa de soluciones pragmáticas, científicas y con un supuesto carácter de neutralidad política.¹ Miguel de Unamuno y Ángel Ganivet pueden ser considerados como los precursores de este movimiento que tendrá su continuación con la Generación del 98, primer grupo de intelectuales en asumir una conciencia clara de su papel en la vida política y social (Macías Picabea, Lucas Mallada, Joaquín Costa, Antonio y Manuel Machado, Azorín, etc.). En todos ellos podemos apreciar una constante preocupación por el estado de la patria y de sus símbolos, y el anhelo por forjar un nuevo destino mediante el descubrimiento de la esencia de España no a través de los hechos externos de su historia, sino a través del sentimiento propio, del ser propio. Y como parte de esta reflexión en torno a la esencia del nacionalismo español, cobra especial relevancia el debate destinado a clarificar cuáles deben ser las características que distingan a nuestro arte patrio, pues en éste se halla la más íntima expresión del pueblo.

2. La conformación de un arte nacional

La necesidad de salvar a España de la decadencia suponía profundizar en los valores propios de la nación con el fin de discernir cuáles eran los fundamentos sobre los que se debía llevar a cabo la futura e ideal regeneración del país. En esta línea se encuentran los planteamientos que Miguel de Unamuno y Jugo expuso en 1902 en su obra *En torno al casticismo*, compendio de cinco artículos publicados entre febrero y junio de 1895 en «La España Moderna». El porvenir de la sociedad española —señalará Unamuno—² no

¹ FOX, 1997: 55.

² UNAMUNO, 1996: 166.

está moribundo, sino que se encuentra latente en nuestra propia sociedad histórica, en la historia de nuestro pueblo desconocido: la intrahistoria, auténtico espíritu colectivo a partir del cual puede llevarse a cabo la regeneración de España. La intrahistoria no pertenece a las grandes figuras del pasado ni se encuentra enterrada en libros, papeles o documentos —donde sólo podemos hallar ideales pasados muertos y faltos de valor—, sino que permanece apegada a lo más popular, a la realidad silenciosa y continuada del pueblo bajo la decadencia histórica. Esa es la verdadera tradición, la tradición eterna, estática y perenne que supone el fondo mismo del ser del hombre.³ En paralelo a estos planteamientos, y ya en el campo del arte, se tenderá a valorar aquella manifestación artística que —por ser el arte la actividad que «parece ir más asido al ser, y éste más ligado que la mente a la nacionalidad»—⁴ más se acerque a la intrahistoria del pueblo. Pero además, estas artes deberán venir marcadas por un acentuado carácter castizo, pues Unamuno, para quien el espíritu territorial español se corresponde con Castilla, «la verdadera forjadora de la unidad y la monarquía española»,⁵ considera lo castellano como el alma de nuestra propia casta, un alma en el que la mística y el humanismo se dan la mano. Así, incluso el propio paisaje de Castilla ejercerá su directa influencia sobre el pueblo y sobre sus manifestaciones artísticas. Por tanto, podemos establecer que sólo aquel arte que reúna las siguientes características podrá ser tenido por castizo y como parte esencial de nuestra intrahistoria. En primer lugar, debe tratarse de una de aquellas manifestaciones artísticas que se encuentran estrechamente vinculadas con lo popular; es decir, aquellas que habitualmente habían sido relegadas a la habitual e ilógicamente infravalorada categoría de las artesanías. Además, dicha manifestación artística se debe corresponder con las más antiguas tradiciones españolas, ya que la intrahistoria tiene un carácter eterno y, por tanto, las artes que se vinculen a ella también. Por otra parte, el hecho de que estas tradiciones sean eternas permite recuperarlas y reimplantarlas en nuestro presente, pues «hay una tradición eterna, como hay una tradición del pasado y una tradición del presente (. . .). Pero si hay un presente histórico, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia. Ésta es la manera de concebirla en vivo, como la sustancia de la historia, como un sedimento, como la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente de la historia».⁶ Tal tradición debe ser castellana, en tanto que sinónimo de castiza; y, aunque lo castellano pueda darse fuera de la propia Castilla, la obra de arte sólo podrá contar con ese espíritu territorial por medio de la influencia directa de su paisaje (severo, sobrio, grave, solemne, uniforme, con un cielo de azul intensísimo y compacto, etc.).⁷ Y, por último, la obra de arte debe vincularse con la tradición mística española en cuanto al fondo y con el humanismo italiano en cuanto a la forma, dos aspectos esenciales de la casta castellana. Pero Unamuno también nos recuerda el peligro que supone estancarse en lo propio y no querer ver más allá de nosotros mismos, porque así —como los «pueblos que en puro mirarse al ombligo nacional, caen en sueño hipnótico y contemplan la nada»⁸— es como

³ *Ibid.*, 63 y 64.

⁴ *Ibid.*, 59.

⁵ *Ibid.*, 78.

⁶ *Ibid.*, 62.

⁷ *Ibid.*, 84 – 87.

⁸ *Ibid.*, 167.

las tradiciones entran en decadencia. Del mismo modo, también advierte a aquéllos que por huir del ruido presente que los aturde, incapaces de sumergirse en el silencio de que es ese ruido, se recrean en ecos y retintines de sonidos muertos,⁹ pues la tradición debe ser renovada como forma de hacer progreso.

Estos planteamientos fueron secundados por Ángel Ganivet, en cuya obra, *Idearium español* (1897), se establece el concepto de «espíritu del pueblo»: *Volkgeist* o expresión de lo más inalienable, perenne y distintivo de la identidad nacional. «Lo extraño —señala Ganivet—¹⁰ está sujeto a alternativas, es asunto de moda, mientras que lo propio es permanente: es el cimiento sobre el que hay que construir cuando lo artificial se viene abajo». Y, de igual forma que Unamuno indicaba que el arte debía estar en consonancia con la intrahistoria, Ganivet plantea que el arte debe corresponderse con dicho «espíritu territorial», pues así existirá una total correspondencia entre las ideas del artista y las ideas de su territorio o nación.¹¹

Queda así conformada una poderosa corriente teórica que, recogida y difundida por la Institución Libre de Enseñanza, busca especialmente en el arte del pasado —a través de diferentes procesos de recuperación artística o *revivals*— y en las artesanías populares las características que deben conformar un arte nacional; un arte patrio, castizo y popular en el que quedase contenida la verdadera esencia de España.

3. La propuesta estético-artística de Ortega

Frente a los planteamientos anteriores se erige la reflexión filosófico-estética de Ortega. El filósofo madrileño va a ser crítico del tradicionalismo y casticismo español, tal y como procuraré mostrar en las páginas sucesivas. Si bien, en primer lugar es necesario realizar una breve introducción acerca de la estética orteguiana. Ortega es uno de los precursores de la reflexión estética más actual.¹² El diálogo que el filósofo español lleva a cabo con la estética de su tiempo es un diálogo cuanto menos clarificador, y ha permitido que de la pluma de Ortega hayan salido grandes páginas para comprender a varios de nuestros más representativos artistas.¹³ También hay que decir que Ortega establece un paralelismo entre la historia de la filosofía y la historia del arte, en tanto que ambas historias van de las cosas a los contenidos de conciencia o ideas.

La estética orteguiana, en tanto que estética vital o sentido estético del vivir, se constituye como imperativo a la vez que estético, político, biológico y ético, y enraíza perfectamente con ese espíritu que Ortega defendió y mantuvo toda su vida, a saber: un espíritu lúdico, festivo, deportivo y jovial de la vida —sin olvidar el lado serio y dramático de la misma—, que encarnado por las minorías debería servir de ejemplo a las masas. Una ejemplaridad estético-vital de los mejores sobre los demás, en tanto que el imperativo estético es un imperativo de selección, de aristocracia, de excelencia.¹⁴ Tal

⁹ *Ibid.*, 65.

¹⁰ GANIVET, 1996: 49.

¹¹ *Ibid.*, 81 y 132.

¹² LEYRA, 1997: 97.

¹³ *Ibid.*, 102.

¹⁴ El imperativo de selección es un imperativo estético y ético-político.

imperativo estético se debe unir en síntesis dialéctica con el imperativo ético, para dar como resultado ese imperativo vital (imperativo de claridad) que supone la fusión —que no confusión— del ser con el deber-ser, de lo real-apariencial con lo ideal. Las concepciones ética y estética son afines, en tanto que están orientadas hacia la realización de ese imperativo de perfección (*entelequia*) pindárico —llega a ser el que eres—, que para Ortega supone la vida auténtica, plena, en forma, ideal, tensa y fiel a sí misma.¹⁵

La estética¹⁶ de Ortega busca la claridad, la contemplación y la verdad, y camina de manera paralela, y también se encuentra indisolublemente unida, a su filosofía de la vida humana, como constante y continuo diálogo del yo ejecutivo de cada cual con su circunstancia más inmediata. La estética orteguiana no se puede entender si no es en relación con su metafísica de la vida humana como absoluto acontecimiento. Buena prueba de ello es que desde 1910, año en que Ortega elabora su ensayo *Adán en el paraíso* —ensayo de estética española— bajo la influencia del movimiento filosófico neokantiano,¹⁷ su estética aparecerá entrelazada con sus teorías de la vida y con la reflexión del filósofo acerca de la situación de decadencia que vive España, y todo ello en el contexto estético-artístico europeo del momento. Lo que Ortega pretende en última instancia a través de la estética es la salvación de las cosas, de la circunstancia española, con el objetivo de configurar una identidad nacional.

Para Ortega, el arte es individualización, así como también desarticula la naturaleza para articular la forma estética. En esta primera época, Ortega intenta fusionar o unir arte y vida, y así dice que «la pintura interpreta el problema de la vida»,¹⁸ o más concretamente, que «lo pintado ha de ser vida».¹⁹ Y la vida es el ser, en cuanto ser relacional o totalidad de relaciones que bajo la forma de una idea reside en la conciencia, y que la mente pone entre algo concreto e individual y el resto del universo. Frente a la Idea de Cohen —maestro neokantiano del filósofo español— Ortega nos habla de la vida como ser en conexión con el resto de seres. Y la labor del pintor es reflejar en la creación artística esta totalidad de relaciones de la naturaleza viviente. La estética se une a la ontología en la filosofía de Ortega.

Nuestro objetivo es analizar y contraponer la voluntad artística y estética del siglo XIX con la del siglo XX, de acuerdo con las tesis orteguianas que sobre el arte y la estética aparecen en su obra más famosa al respecto: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*.

¹⁵ ARANGUREN, 1966: 55.

¹⁶ Ortega tenía muy en cuenta las teorías estéticas que predominaban en Europa durante esos años, en la medida en que le sirvieron como punto de referencia. Dice al respecto Ana María Leyra: «Toda la reflexión sobre el Arte llevada a cabo por Ortega tiene como fin un autoproyecto creador desarrollado a partir de un diálogo con la estética de su tiempo» (Leyra, 1997: 93)

¹⁷ El filósofo madrileño utiliza el sistema de Cohen para ponerlo tanto al servicio de su doctrina de la vida humana como problema, como al servicio de la estética española. (Orringer, 1979: 52 y ss.).

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, 1983, I: 487.

¹⁹ *Ibid.*, 491.

4. *La deshumanización del arte como alternativa estética*

En *La deshumanización del arte* Ortega se enfrenta y critica los postulados analizados en la primera parte de esta exposición. Si bien, el filósofo partirá de ellos, y los intentará incardinar y, a la vez, superar bajo su nueva alternativa estético-artística, que se encuentra en directa consonancia con sus pretensiones europeístas y con el arte nuevo del siglo XX. Para Ortega, de acuerdo con su propuesta filosófico-vital, se deben integrar las voluntades, sensibilidades y estilos artístico-estéticos contrapuestos, a saber: el sensualismo mediterráneo —mediterránismo— y la abstracción germánica, o lo que es lo mismo, el alma mediterránea, vulgar, trivial, material, sensible y real, y el alma gótica, trascendente a la materia y suprasensible. Una propuesta que hincra sus raíces en la obra *Meditaciones del Quijote*, de 1914.

Ortega será crítico del casticismo, del materialismo, del costumbrismo y del tradicionalismo español, y también realizará una crítica al realismo y a la hermética pobreza mental de los españoles, en la medida en que los artistas españoles, en su gran mayoría, imitan, repiten y no innovan. Para Ortega en arte es nula toda repetición. Según el filósofo madrileño, el arte español es una arte que se ha quedado anquilosado en lo castizo y popular sin ninguna pretensión de modernidad. Es un arte anclado en lo real-cotidiano, trivial y vulgar, así como en lo material, espontáneo y superficial, evitando trasmigrar a ese mundo irreal y ficticio que supone el orbe estético-hermético, interior y autónomo. El arte realista supedita el ser irreal —relacionado con ese mundo del arte que es pura diversión y farsa— al ser real —que se corresponde con el lado serio y responsable de la vida. Para Ortega, el arte español es maravilloso en sus formas populares y anónimas, sin embargo es muy pobre en sus formas eruditas y personales. Un arte sumido en lo real y sin ninguna pretensión de trasmigrar a ese universo irreal y formal que supone la verdadera creación artística. Al parecer del pensador madrileño, la voluntad del arte español es antiartística, en la medida en que no busca recrearse en ese mundo imaginario, virtual y ficticio, fruto de la contemplación, que supone la obra de arte nuevo y joven. El arte español es más táctil que visual, no va a las cosas sino a su mera apariencia,²⁰ por lo que habría que denominarlo «aparentismo, ilusionismo, impresionismo (...) sensualismo».²¹ Estas tesis orteguianas van a ser una constante en el conjunto de su pensamiento, en tanto que es algo que siempre ha achacado Ortega a la cultura española, a saber: quedarse en lo puramente material, real-cotidiano, castizo y costumbrista, evitando sumarse a la cultura moderna. Una situación que para el filósofo —que poseía una voluntad europeísta y aperturista—, era fiel reflejo del espíritu vulgar y plebeyo de los españoles. Bien es verdad que la propuesta artístico-estética de Ortega no rechaza sin más la tradición y el pasado, etc..., sino que, muy al contrario, Ortega defiende aunar tradición e innovación, con el objetivo de revitalizar el pasado artístico. El filósofo madrileño sostiene, adoptando una línea dialéctico-hegeliana, que el arte del pasado, aun cuando hay que superarlo, también hay que asimilarlo, integrarlo y conservarlo. Para Ortega, la función ejecutiva y verificadora de la obra de arte, supone que ésta se está constantemente actualizando, haciendo, «el arte, en su sentido más estricto, es siempre un arte actual. Su

²⁰ GARCÍA ALONSO, 1997.: 224.

²¹ ORTEGA Y GASSET, 1983, I.: 348.

actualidad vivifica el pasado descubriendo en él formas afines y formas contrapuestas». ²² El arte del pasado sólo recibe el nombre de arte «cuando fecunda e innova». ²³ Según Ortega, la obra pictórica, el cuadro, es imagen en constante cambio, mutación, metamorfosis. Niega el filósofo el carácter eterno del arte, y critica las pretensiones de perpetuar el arte del pasado. Y así dice que «la obra de arte envejece y se pudre antes como valor estético que como realidad material». ²⁴ Ciertamente es que para Ortega se puede hablar de una eternidad interna en cuanto reviviscencia, actualización y ejecución de su vida interior, es decir, una perennidad en cuanto presencia en la continuidad temporal. Algo es eterno desde el punto de vista artístico si consigue ser perennemente actual. ²⁵ También Unamuno, en algunos de sus textos, se aproxima a Ortega, pues dice que la tradición debe ser renovada. Si bien, el pensador madrileño será crítico de los procesos de recuperación artística o *revivals*, y también de las artesanías populares, pues son fiel reflejo de ese deseo de eternizar el arte del pasado y también de lo más castizo y popular. Ortega nos comenta que no se debe contaminar el presente con el pretérito, así como rechaza esa supuesta esencia permanente del arte, pues el arte cumple un función ejecutiva, en la medida en que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva». ²⁶ El arte, dirá Ortega, nos presenta las cosas en su ejecutividad, es decir, realizándose, afirmándose o negándose, en acto de ser. ²⁷

En *La deshumanización del arte*, Ortega centra toda su atención en el proceso de creación del arte nuevo, contemporáneo, de minorías vitales, sociales y artísticas, contraponiéndolo al arte popular del siglo XIX. En esta obra de 1924-25, Ortega establece algunas de las principales tendencias y características del arte contemporáneo: la deshumanización, el intento de evitar las formas vivas, hacer que la obra de arte no sea más que obra de arte y considerar el arte como juego, donde se puede observar una vez más la influencia de Nietzsche. En estas tendencias se observa el intento de huir de la vida, de la forma orgánica, o sea, tomar el arte por el arte, como producción de formas artísticas, no como medio de expresar una ideología o sistema de valores. ²⁸ Ortega considera el arte —con su función expresiva y ejecutiva— como cumpliendo una función vital, aun cuando no se deben confundir arte y vida.

Para Ortega, el arte decimonónico, el arte del romanticismo, estaba compuesto y saturado de elementos humanos, es decir, de pasiones humanas y gran patetismo, lo que supuso que se ganara el fervor de las masas. El arte romántico era un arte de masas, primogénito de la democracia. La gente se identificaba, participaba y se conmovía con los temas que la obra de arte representaba. En contraste con esta forma de hacer arte, se levanta el arte del siglo XX, un arte puro, joven, jovial, deportivo, inconsciente, ²⁹ del que

²² *Ibid.*, VIII: 615.

²³ *Ibid.*, III: 422.

²⁴ *Ibid.*, 423.

²⁵ GARCÍA ALONSO, 1997: 193.

²⁶ ORTEGA Y GASSET, 1983, VI: 256.

²⁷ Dice Ortega literalmente: «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» (Ortega y Gasset, 1983, VI: 248).

²⁸ LEYRA, 1997: 102.

²⁹ ORTEGA Y GASSET, 1995: 35.

se ha eliminado todo patetismo, pasiones y realidades humanas proyectadas sentimentalmente por el hombre. Un arte que tiende a la eliminación y evitación progresiva de todos los ingredientes humanos que dominaban la producción romántica y naturalista.³⁰

La estética de Ortega se va a centrar en el nuevo estilo y sensibilidad que caracterizan al arte nuevo del siglo XX. Un arte fruto de la pura contemplación del artista que inventa la forma de evadirse y aniquilar la realidad cotidiana, con el objetivo de introducirse en realidades más profundas. Sin embargo, el arte nuevo, en cuanto selecto o minoritario, se convierte en objeto de odio y recelo por parte de las masas, en la medida en que éstas no se identifican con él. Todo aquello que escapa al entendimiento del hombre medio se convierte en una amenaza. Dice Ortega: «cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indigna afirmación de sí mismo frente a la obra».³¹ El arte nuevo es un arte de y para minorías, en la medida en que sólo éstas son capaces de entenderlo y realizar una lectura crítica del mismo. Y la misión de las minorías de artistas es atraer a las masas, al público-espectador a ese nuevo mundo irreal y contemplativo de la obra pictórica, es decir, que el espectador se implique y se acomode a él, evitando lo real durante algún tiempo, aislarlo de su «horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario»,³² con el objetivo de que adquiriera esa sensibilidad y experiencia estéticas. Así, creador y receptor, conjuntamente, participarán en ese mundo virtual y ficticio, y también evitarán la dureza y seriedad de la realidad cotidiana, y, de esta forma, transmigrarán al mundo imaginario del arte, a ese mundo ideal donde lo real queda subordinado a lo irreal. La construcción de este mundo estético e interior se ejecuta metafóricamente, en la medida en que la metáfora es el instrumento principal de deshumanización, así como es clave para llevar a cabo esa evasión de la realidad. A través de la metáfora se aniquila o destruye la realidad y se construye el objeto estético —que para Ortega es lo mismo que decir objeto metafórico— dentro de ese ámbito de realidad, pues nunca se pierde el contacto total con la realidad física. Para el pensador madrileño, la metáfora se convierte en el núcleo de la creación artística. El artista metamorfosea y metaforiza la realidad, con el propósito de evadirse de la misma, y así acceder a las cosas *in statu nascendi*, es decir, acceder a la verdad (*aletheia*) de las cosas, a su ser oculto, latente, relacional y funcional. En fin, para Ortega «el arte es esencialmente irrealización (...), es el arte doblemente irreal: primero porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad».³³ En este sentido sí que se puede hablar de goce o placer estético —que para Ortega debe ser ante todo inteligente—, en tanto que se ha producido esa acomodación a la realidad virtual y transparente «que constituye la sensibilidad artística».³⁴

³⁰ *Ibid.*, 1983, III: 359.

³¹ *Ibid.*, 355.

³² *Ibid.*, 409.

³³ *Ibid.*, VI: 262.

³⁴ *Ibid.*, III:359.

5. Conclusiones

En el presente artículo se ha pretendido analizar y exponer dos posturas, sensibilidades y estilos artísticos contrapuestos, pero que se solapan muy bien en la filosofía de Ortega. Éste, de acuerdo con su espíritu y voluntad europeísta, y partiendo de los postulados tradicionalistas, casticistas, costumbristas y populistas, y también sensualistas y materialistas, del siglo XIX español, pretende introducir nuevos aires de modernidad e innovación de acuerdo con las corrientes y tendencias artísticas que acontecían por entonces en Europa. El propósito de Ortega era sacar de su anquilosamiento a la cultura española. Pues, para el filósofo, el arte español ha evitado abrirse a las nuevas tendencias estético-artísticas europeas.

Ortega es defensor del arte nuevo, aun cuando este arte es impopular. Un arte nuevo que divide al público en dos clases de hombres, a saber: los *hombres minoría* —capaces de percibir los valores puramente estéticos— y los *hombres masa* —carentes de sensibilidad artística—, que, en este caso, deben ser analizados y estudiados desde una perspectiva o dimensión estético-artística. Para Ortega, el hermetismo y cerrazón mental de los españoles, unido a la ausencia de formas vivas en el arte nuevo, ha dado como resultado que el público no comprenda ese nuevo tipo de arte joven y abstracto, en la medida en que es insensible a la belleza que se le presenta. La nueva sensibilidad estética que soporta el arte nuevo manifiesta un asco hacia lo humano. Por ello, no es de extrañar que sean las minorías las que posean esa nueva sensibilidad estético-artística, así como también un espíritu lúdico, festivo, jovial y deportivo de la vida, y todo ello en el marco del sentido estético del vivir mismo. Lo que el pensador madrileño propone es que se purifique el arte del siglo XIX y que las minorías sirvan de ejemplaridad estética y vital a la mayoría. El problema es que las masas no siguen a las minorías, muy al contrario, les dan de lado y recelan de ellas. El arte nuevo del que se sienten depositarias las élites también refleja ese sentido deportivo y lúdico de la vida. El arte contemporáneo —con su función ejecutiva y expresiva—, también manifiesta la vida en su ejecutividad, haciéndose, verificándose. Ortega, en su crítica al realismo y naturalismo del siglo XIX, sostiene que la representación artística —en cuanto *poíesis*, producción o realización—, refleja una imagen, concepto o idea de la realidad, pero no la realidad misma. Se pinta una idea pero no la realidad. Estas características del arte nuevo, se contraponen a las características del arte romántico, donde el espectador se identifica sentimentalmente con la obra. Ortega quería superar, pero a la vez conservar, el arte popular decimonónico, y ganarse y atraer a las masas hacia ese arte nuevo y puro. Pero debido al imperio de las masas, de la homogeneización y la uniformación, las masas sienten recelo hacia ese arte nuevo representativo de las minorías, lo que visto desde un punto de vista sociológico, supone el odio y resentimiento que las masas sienten hacia las élites. Y hasta que no se restablezca la unidad dinámica entre masas y minorías selectas no se podrá llevar a cabo ese deseo de Ortega de que los menos sirvan de modelo o ejemplo a la mayoría en todos los ámbitos. Resumiendo, el arte nuevo y puro,³⁵ y sin ninguna trascendencia,³⁶ es un

³⁵ Para Ortega, las bellas artes en general nos transportan a un mundo irreal, virtual, que se corresponde con el lado de farsa, diversión y juego que la vida presenta. El arte, la novela, el teatro, etc., nos permiten evadirnos del mundo real, cotidiano, que se corresponde con el lado serio y abrumador de la vida. Si bien, el propósito de Ortega es integrar ambos lados de la vida, el lado jovial y lúdico, y el lado serio y responsable.

³⁶ Sin embargo, aunque sin ninguna trascendencia, el arte nuevo es trascendente, en el sentido de que enlaza con el mundo de los valores, con lo bello y el sentimiento místico de lo bello (García Alonso, 1997: 201).

arte para minorías, «un arte para artistas y no para la masa de hombres (...) un arte de casta, y no demótico».³⁷ Por ello, la desesperanza parece que se apodera otra vez de Ortega, en la medida en que sostiene que el arte nuevo es incapaz de servir a la articulación entre las ideas de los mejores y las masas.

Bibliografía básica

ORTEGA Y GASSET, J. (1983): *Obras Completas* (12 tomos), Alianza editorial, Madrid.

Bibliografía específica

ARANGUREN, J. L. (1966): *La ética de Ortega*, Taurus, Madrid.

CAVANA, M. L. (1997): «La aproximación estética a la vida en las figuras de G. Simmel y Ortega y Gasset», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 169-176.

FALERO FOLGOSO, F. J. (1998): *La teoría del arte del Krausismo español*, Universidad de Granada.

FOX, I. (1997): *La invención de España*, Cátedra, Madrid.

GANIVET, A. (1995): *El libro de Ganivet*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada.

GANIVET, A. (1996): *Idearium español; El porvenir de España*, Biblioteca Nueva, Madrid.

GARCÍA ALONSO, R. (1997): «Artista, crítico y receptor. Paralelismos», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 147-154.

GARCÍA ALONSO, R. (1997): *El naufragio ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Editorial Siglo XXI, Madrid.

LEYRA, A. M. (1997): «La estética de Ortega y Gasset. Un diálogo con la filosofía centroeuropea», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 91-108.

ORRINGER, N. R. (1979): *Ortega y sus fuentes germánicas*, Gredos, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (1995): *El sentimiento estético de la vida*, edición de José Luis Molinuevo, Tecnos, Madrid.

PAREDES MARTÍN, M. D. C. (1997): «Elementos para una teoría del paisaje en Ortega y Gasset», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 177-196.

SALAS, J. de (1997): «La metáfora en Ortega y Nietzsche», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 155-168.

SAN MARTÍN, J. (1997): «¿La primera superación de la fenomenología?. El Ensayo de estética a manera de prólogo de Ortega y Gasset», *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, 109-132.

UNAMUNO Y JUGO, M. de (1996): *En torno al casticismo*, Biblioteca Nueva, Madrid.

UNAMUNO Y JUGO, M. de y A. GANIVET (1912): *El Porvenir de España*, Renacimiento, Madrid.

³⁷ ORTEGA Y GASSET, III: 359.