

LA CLARIDAD Y LA BELLEZA DE LA PROSA ENSAYÍSTICA
DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Me ha movido la delicia de intentar comprender.
(José Ortega y Gasset)

Por Juan José CABEDO TORRES

jjct1959@yahoo.es

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1.-Unas palabras liminares.....	3
2.-Unas gotas de filosofía.....	6
PRIMERA PARTE	
I) LA FILOSOFÍA, CIENCIA GENERAL DEL AMOR.....	9
II) LA METÁFORA, TREBEJO DIVINO DEL FILÓSOFO.....	11
1.-La función de la metáfora.....	11
2.-El mundo de las imágenes.....	14
2.1.-Las imágenes marítimas.....	14
2.2.-Las imágenes bélicas.....	16
2.2.1.-La flecha y el arco.....	17
2.3.-La imagen de la selva.....	18
2.4.-Imágenes de la fluencia.....	18
2.5.-Imágenes eróticas.....	19
2.6.-Imágenes musicales.....	19
2.7.-La imagen de la caza.....	20
2.8.-Imágenes taurinas.....	20
2.8.-Imágenes científicas.....	21
III) EL LENGUAJE COMO HERRAMIENTA PARA LA TRANSMISIÓN DE IDEAS.....	22
1.-Composición y derivación de palabras.....	24
2.-Cultismos.....	26
3.-Arcaísmos.....	26
4.-Popularismos y coloquialismos.....	26
5.-Etimologismo.....	27
6.-Préstamos de otras lenguas.....	28
7.-T tecnicismos.....	28
8.-El humor y la ironía.....	29
IV) DRAMATISMO Y DRAMATIZACIÓN.....	33
1.-La dramatización de ideas.....	33
2.-El dramatismo y la estructura del ensayo..	34
SEGUNDA PARTE	
PROPUESTA DIDÁCTICA.....	35
BIBLIOGRAFÍA.....	58

INTRODUCCIÓN.

1.-Unas palabras liminares.

El estilo es el hombre. Esta afirmación atribuida al naturalista francés George-Louis Leclerc Buffon (1707-1788) encaja perfectamente con la personalidad de Ortega y Gasset. El estilo forma en Ortega una unidad difícil de deslindar de su temperamento, de la visión del mundo que plasma en su filosofía y de su actitud ante las cosas. No es fácil encontrar un escritor en el que estén tan íntimamente imbricados pensamiento y estilo. Ortega escribe como piensa, piensa como vive, vive como siente, siente como se escribe, escribe como piensa. En este flujo circular y constante de vida y escritura, para Ortega, sin duda, escribir es vivir.

Decía Tristán Tzara que para componer un poema dadá sólo se precisaba de unas tijeras, un artículo periodístico de la longitud adecuada y una bolsa. Tras recortar cuidadosamente las palabras e introducir las en la bolsa, se agitan suavemente y se van extrayendo. El poeta las copia en un papel y ya está el poema. "El poema se parecerá a usted" concluye Tristán Tzara. Y es que al final, aunque uno recurra a los procedimientos más extravagantes o al azar más radical, lo que uno escribe acaba pareciéndose a uno mismo. Es inevitable: lo que uno escribe es uno mismo.

El estilo, como saben quienes han consultado el diccionario de la Real Academia Española, es un *punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas*. Analizaremos en el presente trabajo el estilo de Ortega en relación directa con su forma de entender la vida. Analizaremos, en definitiva, cómo se manifiesta la personalidad en su manera de empuñar el punzón. Si el estilo es el hombre, indudablemente el estilo es la vida.

En una primera parte del trabajo analizaré el lenguaje de Ortega en las dos direcciones en que lo utiliza el pensador:

A) como herramienta para penetrar en la realidad y desentrañar sus secretos. En este aspecto tiene singular importancia la metáfora, que, como veremos, para Ortega no es nunca adorno o muestra de ingenio, sino un instrumento científico -y al tiempo misterioso- para analizar el mundo que nos rodea;

B) como medio de transmitir el resultado de sus investigaciones filosóficas a un público al que Ortega siempre

tiene presente.

La aplicación práctica de la teoría y la ejemplificación de los procedimientos lingüísticos y estilísticos se realizará sobre una obra de 1925: *La deshumanización del arte*. Elegir este título supone renunciar a otros de enorme atractivo, pero así vivimos los seres humanos, renunciando y despidiéndonos. Las razones de esta elección son múltiples y sólo consignaré aquí unas pocas. En primer lugar es una obra de madurez. Ortega tiene cuarenta y dos años cuando la redacta y se encuentra en la plenitud de su facultades intelectuales. En segundo lugar es una obra lo suficientemente clara, didáctica e inteligente como para abrir el acceso de las nuevas generaciones -y de las no tan nuevas- a un territorio que genera un instintivo rechazo: el arte contemporáneo. En tercer lugar en esta obra se rastrean con facilidad alguno de los mimbres esenciales que sustentan la filosofía de Ortega. En el campo personal también ha pesado en la elección mi creencia, nada novedosa, por cierto, de que todas las artes tienen una raíz común. *Ut pictura poiesis*. Sin el placer espiritual que emana de la literatura, de la música y de las artes plásticas la vida sería una experiencia algo más difícil de sobrellevar.

Finalmente, un par de comentarios sobre los dos conceptos recogidos en el título de la ponencia: *La claridad y la belleza*.

La claridad tiene en Ortega dos vertientes: por un lado es una actitud intelectual ante el mundo y por otro es una muestra evidente de la deferencia del filósofo hacia sus lectores. "La claridad es la cortesía del filósofo", decía Ortega. En tanto que actitud intelectual se trata de una claridad del concepto, en la que resplandezca la luz del conocimiento, sin complicaciones gratuitas, pero sin sacrificar el análisis profundo de la realidad:

Claridad significa tranquila posesión espiritual, dominio suficiente de nuestra conciencia sobre las imágenes, un no padecer inquietud ante la amenaza de que el objeto apresado nos huya.

Pues bien: esta claridad nos es dada por el concepto(...) Toda labor de cultura es una interpretación -esclarecimiento, explicación o exégesis- de la vida. La vida es el texto eterno, la retama ardiente al borde del camino donde Dios da sus voces. Las cultura -arte o ciencia o política- es el comentario,... (Meditaciones del Quijote, pág. 87)

Pero la claridad también brota de un temperamento que busca incesantemente la verdad y que se esmera en trasmitirla generosamente y sin molestos dogmatismos a quien quiera recibirla. Claridad es sinceridad con uno mismo y honestidad con el lector. *El hombre poco claro no puede hacerse ilusiones; o se engaña a sí mismo o trata de engañar a otros*, afirma Stendhal. Wittgenstein

también se expresa sobre este aspecto con contundencia: *Todo aquello que puede decirse, se puede decir con claridad; y sobre aquello de lo que no podemos hablar, mejor es guardar silencio.*

Dicho en las propias palabras de Ortega:

...el hombre tiene una misión de claridad sobre la tierra(...)La lleva dentro de sí, es la raíz misma de su constitución. Dentro de su pecho se levanta perpetuamente una inmensa ambición de claridad(...)

Claridad no es vida, es la plenitud de la vida.

¿Cómo conquistarla sin el auxilio del concepto? Claridad dentro de la vida, luz derramada sobre las cosas es el concepto. Nada más. Nada menos.

(Meditaciones del Quijote, págs. 87-88)

La claridad en Ortega procede también de su temperamento optimista y de su confianza en que la realidad es explicable casi en su totalidad por la razón.

Al fin y al cabo la vida se nos presenta como un problema acaso soluble o, cuando menos, no a limine insoluble. (Meditaciones del Quijote, pág. 89)

Pocas zonas quedan en penumbra si el filósofo se esfuerza en iluminarlas con el poder de su intelecto. Los escasos espacios que quedan en el misterio pertenecen, como veremos, al ámbito del arte. Ortega, que en pocas ocasiones pierde el sentido del humor, mantiene una actitud deportiva ante la vida: la existencia no tiene para él un carácter tremebundo ni una finalidad trascendente sino que, como los deportes o los juegos, se justifica por el placer de la mera práctica.

En cuanto a la belleza no es en Ortega puro ornamento sino un concepto filosófico que, como otros muchos, le pide prestado a Platón:

En el vocabulario platónico, <<belleza>> es el nombre concreto de lo que más genéricamente nosotros solemos llamar <<perfección>> (Estudios sobre el amor, pág. 33)

La perfección es un ideal que nunca se alcanza pero al que uno puede acercarse más o menos. En el caso de Ortega el ideal es la intelección de la realidad y la búsqueda de la palabra exacta que sirva de clara expresión a su pensamiento.

Belleza es amor a las cosas y búsqueda, bajo la aparente desconexión con que se nos presenta la realidad, de la armonía que las anuda:

Fue Platón quien conectó para siempre amor y belleza. Sólo

que para él la belleza no significa propiamente la perfección de un cuerpo, sino que era el nombre de toda perfección, la forma, por decirlo así, en que a los ojos griegos se presenta todo lo valioso. Belleza era optimidad. (op. cit. pág.76)

2.-Unas gotas de filosofía

Ortega es un espectador curioso e incansable que analiza con su mirada penetrante desde las nimiedades de la vida cotidiana hasta los problemas más profundos del pensamiento y la cultura. La forma elegida para transmitir sus descubrimientos es el ensayo, muchos de los cuales aparecen publicados primero en la prensa y luego editados en forma de libro. En *Meditaciones del Quijote* (1914) define el ensayo como *ciencia, menos la prueba explícita*.

Pensar es, para Ortega, dialogar con las circunstancias, pues es a través de estas circunstancias como el hombre se vincula con el universo:

El hombre rinde el máximum de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo. (Meditaciones del Quijote, pág. 25)

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. Benefac loco illi quo natus es, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: <<salvar las apariencias>>, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea. (op.cit., pág.30)

Decididamente antiidealista, que es tanto como decir decididamente antirromántico, Ortega cree que no hay posible separación entre el yo pensante y el mundo en el que piensa. El mundo no puede verse *sub specie eternitatis* sino *sub specie circumstanciarum*. Como las circunstancias son de carácter temporal, el mundo se nos presenta a los seres humanos *sub specie instantis*:

Muy lejos nos sentimos hoy del dogma hegeliano, que hace del pensamiento sustancia última de toda realidad. (pág. 81)

La razón no puede, no tiene que aspirar a sustituir la vida. (pág. 80)

Yo no soy -ya lo he hecho constar varias veces- idealista. El Idealismo es precisamente el nombre de esa enfermedad terrible que ha padecido Occidente...

(Estudios sobre el amor, pág. 204)

Ya he dicho que no soy idealista. Los idealistas son unos señores que se sacaban los ideales de su propia cabeza. Vicio tal ha sido la miseria mayor de Occidente durante los dos últimos

siglos, el morbo que nos ha extenuado. Yo creo, por el contrario, que los ideales, las formas de lo perfecto, hay que extraerlos de la realidad misma.

(op. cit. pág. 220-221)

El ideal que nos impulsa y el medio en el que vivimos no son algo externo a nosotros sino órganos constituyentes de la vida:

La vida, toda vida, por lo menos toda vida humana, es imposible sin ideal, o, dicho de otra manera, el ideal es un órgano constituyente de la vida(...)

...el medio no es algo externo al organismo biológico, sino que es un órgano de él, el órgano de la excitación. La vida así considerada se nos ofrece como un enérgico diálogo con el contorno en el cual nuestra persona es un interlocutor y otro el paisaje que nos rodea.

(Estudios sobre el amor, pág. 130)

Lo que nos sostiene sobre la faz de la tierra no son las grandes cosas, sino las circunstancias inmediatas, nimias, cotidianas:

Porque esto es un hecho: cuando hemos llegado hasta los barrios bajos del pesimismo y no hallamos nada en el universo que nos parezca una afirmación capaz de salvarnos, se vuelven los ojos hacia las menudas cosas del vivir cotidiano -como los moribundos recuerdan al punto de la muerte toda suerte de nimiedades que les acaecieron-. Vemos, entonces, que no son las grandes cosas, los grandes placeres ni las grandes ambiciones quienes nos retienen sobre el haz de la vida, sino este minuto de bienestar junto a un hogar en invierno, esta grata sensación de una copa de licor que bebemos, aquella manera de pisar el suelo, cuando camina, de una moza gentil, que no amamos ni conocemos, tal ingeniosidad que el amigo ingenioso nos dice con su buena voz de costumbre.
(op.cit.pág. 32)

La vida humana entendida como interacción del yo y la circunstancia es la realidad radical de la filosofía. La vida humana es una actividad que se va haciendo en perpetua tensión. La vida es un quehacer en el que hay que ir decidiendo entre las distintas posibilidades que se presentan. La vida es tarea, lucha, y en ella se mezclan extrañamente fatalidad y libertad: es imprescindible hacer algo, pero no se pueden elegir lo que hay que hacer. Por otro lado la vida, como el deporte, es un esfuerzo que se complace en sí mismo y no en función de los resultados.

Razón y vida deben caminar de la mano. Ante el dilema que coloca en un extremo la razón pura y en el otro la pura vitalidad Ortega propone un camino intermedio según el cual la razón emerge de la vida al tiempo que ésta no puede subsistir sin la razón. Surge así, de esta síntesis, el concepto de razón vital. En

definitiva la vida no es una experiencia absurda y sin sentido:

Yo no puedo, sin hartura de razones, aceptar teoría ninguna según la cual resulte que la vida humana, en una de sus más hondas y graves actividades -como es el amor- es un puro y casi constante absurdo, un despropósito y una equivocación.

(Estudios sobre el amor, pág. 86)

El mundo, para Ortega, se nos presenta en forma de perspectivas individuales. La perspectiva individual es la única forma de aprehender la realidad y, en consecuencia, de formular verdades universales.

El destino del hombre consiste en conquistar para su vida individual un lugar adecuado dentro de la inmensidad del mundo, en hacerse a sí mismo con las cosas que se le ofrecen a su alrededor (las circunstancias) e imponer a lo real su proyecto personal.

La realidad tiene mil facetas, pero si uno es fiel a su punto de vista, lo que ve será un aspecto real del mundo.

La circunstancia a que nos remite Ortega desde le principio es primordialmente España. El autor pretende analizar nuestra vida cultural con la intención de *mostrar ampliamente a los españoles cómo redescubrir y reasumir el peso de su destino como nación entre otras naciones europeas.*

Los males de Europa en general y de España en particular se agudizan desde que las masas se niegan a dejarse dirigir por las minoría selectas. Desde el siglo XIX España vive bajo el imperio de las masas y alcanza así su punto máximo de invertebración. España sufre de aristofobia.

La hiperdemocracia conculca el orden tradicional. La masa defiende e impone el derecho a la vulgaridad, especialmente intelectual. La masa no cultiva el espíritu ni se interesa por la ciencia. La masa, que es quien toma las decisiones, sólo atiende a la urgencia del presente y carece de un proyecto de futuro.

La solución es una democracia liberal en la que las mayorías otorguen el mando a las minorías selectas.

PRIMERA PARTE

I) LA FILOSOFÍA, CIENCIA GENERAL DEL AMOR

Para Ortega, pensar es amar, lo que convierte a la filosofía en la ciencia del amor. Así aparece expresado en varios pasajes de *Meditaciones del Quijote* (1914)

Resucitando el lindo nombre que usó Spinoza, yo le llamaría amor intellectualis. Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual. (pág. 12)

Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla, para que logre esa plenitud. Esto es amor -el amor a la perfección de lo amado. (pág. 12)

El pensamiento siente una fruición muy parecida a la amorosa cuando palpa el cuerpo desnudo de una idea. (pág. 48)

El pensador, el espectador, descubre las relaciones que mantiene las cosas entre sí porque, en definitiva, las cosas también se aman. No vivimos en un mundo caótico y sin sentido sino en una realidad armónica y ordenada. La función del filósofo es penetrar la realidad y descubrir ese orden.

Hay, por consiguiente, en el amor una ampliación de la individualidad que absorbe otras cosas dentro de ésta, que las funde con nosotros.(...)Entonces advertimos que lo amado es, a su vez, parte de otra cosa, que necesita de ella, que está ligado a ella. Imprescindible para nosotros. De este modo va ligando el amor cosa a cosa y todo a nosotros, en firme estructura esencial. Amor es un divino arquitecto que bajó al mundo, según Platón (...)<<a fin de que todo el universo viva en conexión>>. (pág. 14-15)

Diríase que cada cosa es fecundada por las demás; diríase que se desean como machos y hembras; diríase que se aman y aspiran a maridarse, a juntarse en sociedades, en organismos, en edificios, en mundos. Eso que llamamos <<Naturaleza>> no es sino la máxima estructura en que todos los elementos materiales han entrado. Y es obra de amor naturaleza, porque significa generación, engendro de las unas cosas en las otras, nacer la una de la otra donde estaba premeditada, preformada, virtualmente incluso. (pág. 76)

El amor así entendido, es una invitación a comprender:

Entre las varias actividades de amor sólo hay una que pueda yo pretender contagiar a los demás: el afán de comprensión. (pág. 16)

Y comprender es llevar las cosas a la plenitud de su significado:

Se busca en ellos [en estos ensayos] lo siguiente: dado un hecho -un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor-, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones (pág. 12)

Ortega, que es un perpetuo curioso y, por lo tanto, un perpetuo insatisfecho, afirma:

*No, no me basta con tener la materialidad de una cosa, necesito, además, conocer el <<sentido>> que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo.
(pág. 77)*

Preguntarse por el sentido de las cosas es, por tanto, un ejercicio erótico:

*Pero, ¿no es esto lo que hace el amor? Decir de un objeto que lo amamos y decir que es para nosotros centro del universo, lugar donde se anudan los hilos todos cuya trama es nuestra vida, nuestro mundo, ¿no son expresiones equivalentes? ¡Ah! Sin duda, sin duda. La doctrina es vieja y venerable: Platón ve en el <<eros>> un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí; es -dice- una fuerza unitiva y es la pasión de la síntesis. Por esto, en su opinión, la filosofía, que busca el sentido de las cosas, va inducida por el <<eros>>. La meditación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso.
(pág. 77)*

Consecuentemente, la filosofía es la ciencia general del amor:

En este sentido considero que es la filosofía la ciencia general del amor; dentro del globo intelectual representa el mayor ímpetu hacia una omnimoda conexión. Tanto que se hace en ella patente un matiz de diferencia entre el comprender y el mero saber. ¡Sabemos tantas cosas que no comprendemos! (pág. 21)

El placer sexual parece consistir en una súbita descarga de energía nerviosa. La fruición estética es una súbita descarga de emociones alusivas. Análogamente es la filosofía como una súbita descarga de intelección. (pág. 23)

II) LA METÁFORA, TREBEJO DIVINO DEL FILÓSOFO

1.-La función de la metáfora.

El ser humano posee en el interior de su mente un instrumento divino capaz de establecer relaciones entre lo que la realidad nos presenta como inconexo y desvelar así la armonía oculta del mundo. Tal instrumento es la metáfora.

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído que deja un instrumento en el vientre operado. (La deshumanización del arte, pág. 36)

La comparación funciona en Ortega de una manera análoga, hasta el punto de que algunos críticos hablan de "metáfora por comparación". Sobre la comparación dice Ortega en 1927:

La comparación es un instrumento ineludible de la comprensión. Nos sirve de pinza para capturar toda fina verdad, tanto más fina cuanto más dispares se alejen los brazos de la pinza, los términos del parangón.

La naturaleza y el ser humano son los dos ejes alrededor de los cuales gira el pensamiento de cualquier filósofo. El enigma surge cuando la naturaleza, además de ser hábitat, se convierte en espectáculo estético y cuando el ser humano se convierte en creador de objetos inútiles, pero imprescindibles, cuando fabrica objetos artísticos. Sorprendentemente el ser humano alcanza su plenitud cuando inventa objetos escasamente aplicables a la vida cotidiana. En la belleza artificial el ser humano vierte su interioridad, lo más profundo de sí mismo. De este presupuesto procede el interés de Ortega por el arte.

La naturaleza peculiarísima del objeto artístico -piensa Ortega- es tal que para comprenderlo no necesitamos extraer de él la imagen, el concepto o la idea.

El verdadero realista copia una idea; desde este punto de vista no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo.

La realidad del objeto estético se transparenta por sí misma. La obra de arte no es la realidad. Lo que nos transmite la obra de arte es el concepto o la idea que su autor ha extraído de la realidad. El arte no copia las cosas, pues es imposible que haga tal cosa, opina Ortega, sino que ofrece las ideas de las cosas.

Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una

misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella.

(Ensayo de estética a manera de prólogo, 1914)

La mente, según Ortega, pone en contacto dos objetos diversos con algún punto en común y crean, a través del sentimiento, el objeto bello. La transferencia (eso es lo que significa etimológicamente "metáfora") es mutua: los cabellos son de oro y el oro se deshila en cabellos. La identificación de los dos objetos es posible en un "lugar sentimental", no en la realidad. Más allá de la explicación racional, siempre queda, al decir de Ortega, el hecho irracional del arte:

Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo. Y aun después de creada una metáfora, seguimos ignorando su porqué.

(Ensayo de estética a manera de prólogo, 1914)

En su estudio filosófico de 1924 titulado Las dos grandes metáforas afirma Ortega.

La metáfora es un instrumento mental imprescindible, es una forma de pensamiento científico.

La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual [...] Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual, y representa, por lógica, la caña de pescar o el fusil.

La metáfora, en la ciencia, tiene dos usos diferenciados:

1) Facilitar a los lectores la comprensión de una realidad intuida o descubierta. Cuando se produce un descubrimiento, se precisa un nombre para expresarlo. Normalmente no se inventa una palabra nueva sin que se utiliza alguna ya existente que tiene alguna semejanza con lo descubierta. Surge así la metáfora.

2) Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección, afirma Ortega. Hay realidades -la psique, por ejemplo-, que no presentan una apariencia precisa, lo que dificulta no sólo su denominación sino también su concepción intelectual.

No sólo la necesitamos [la metáfora] para hacer, mediante un nombre, comprensible a los demás nuestro pensamiento, sino que la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros ciertos objetos difíciles.

(Las dos grandes metáforas, 1924)

La metáfora adquiere así rango de instrumento científico. Piensa Ortega que nuestra percepción y nuestro pensamiento se

apoya en los objetos fáciles y cercanos para alcanzar los difíciles y abstractos.

La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual.

(Las dos grandes metáforas, 1924)

La metáfora es así la herramienta adecuada para buscar la verdad. Con ella aparece con claridad lo que antes estaba disfrazado. La metáfora permite ver con claridad el sentido recto de las cosas aludiendo a ellas de forma oblicua.

El uso de la metáfora colocan a la poesía y a la ciencia en la misma línea, la que conduce al descubrimiento del hombre y de su naturaleza.

Aunque la base es la misma, Ortega diferencia tres tipos de metáforas:

a) metáfora poética. Este tipo de metáfora insinúa la identificación de dos cosas concretas. Ortega ejemplifica este tipo de metáfora con un poema de Lope, donde se asocia el *surtidor de una fuente* con la imagen de una *lanza de cristal*. *Surtidor* y *fuente* son dos objetos que pueden ser percibidos por separado mientras que lo abstracto sólo puede ser percibido por referencia a otros objetos

b) metáfora científica. Esta metáfora afirma la identidad efectiva entre las partes abstractas de dos cosas. La ley de la gravitación universal de Newton establece la identidad parcial y abstracta entre los astros y una serie de números que se comportan de la misma manera, sin llegar a afirmar que astros y números son la misma cosa.

d) metáfora psicológica. Esta metáfora designa un hecho psíquico por medio de una palabra que designa una realidad del mundo sensible. Ejemplos *El miedo es la hebra corrosiva de la que están entretajidas nuestras vidas* o conceptos como *corriente de conciencia* ilustran el funcionamiento de este tipo de metáfora.

Si la vida humana entendida como interacción del yo y la circunstancia es la realidad radical de la filosofía, si el hombre dialoga con las circunstancias y a través de éstas se vincula con el universo, si la Filosofía es la ciencia del amor en la medida en que es capaz de descubrir las relaciones armónicas entre aquello que se nos presenta desde nuestra perspectiva individual fragmentado y disperso, como restos de un naufragio que el oleaje de la vida va depositando a nuestros pies, la metáfora es la herramienta preciosa e imprescindible -un trebejo de creación que Dios olvidó-, para el quehacer del filósofo.

Los dos objetos más distintos que quepa imaginar tienen, no obstante, la nota común de ser objeto para nuestra mente, de ser objetos para un sujeto.

(Las dos grandes metáforas, 1924)

Todas las cosas, dice Ortega, están en relación con nosotros, y esta relación es lo que constituye la conciencia, entendida como el hacernos conscientes de cuanto percibimos. El procedimiento metafórico es imprescindible, porque esa relación entre sujeto y objeto ha de concebirse mediante la transposición metafórica, la única que puede establecer la relación entre los objetos.

La cuestión es sumamente trascendente para Ortega, quien advierte de un peligro:

Y corremos siempre el riesgo de que, al interpretar el fenómeno universal por medio de otro particular más asequible, olvidemos que se trata de una metáfora científica e identifiquemos, como en poesía, lo uno con lo otro. El desliz en este asunto es sobremanera peligroso, porque de la idea que nos formemos de la conciencia depende nuestra concepción del mundo, de la cual, a su vez, depende nuestra moral, nuestra política, nuestro arte. He aquí que el edificio íntegro del universo y de la vida viene a descansar sobre el menudo cuerpo aéreo de una metáfora.

(Las dos grandes metáforas, 1924)

2.-El mundo de las imágenes.

Es difícil precisar en cualquier pensador la prelación entre metáfora e idea. ¿Surge primero la imagen y de esta brota, como una extensión del mundo sensible, el pensamiento abstracto? ¿Primero se forma la idea y luego la mente busca la imagen con que dar forma plástica a lo incorpóreo? Probablemente el pensamiento y la metáfora son procesos simultáneos o las dos caras de un mismo proceso. Ortega, como todo aquel que se dedica a la escritura, utiliza algunas imágenes de forma recurrente.

2.1.-Las imágenes marítimas.

Las imágenes marítimas son abundantes y muy variadas en la prosa de Ortega. Su origen parece estar más en los libros que en la experiencia vital del pensador. De sólida formación clásica, Ortega toma de Platón la imagen de la navegación para representar la continua fluencia vital, la marcha ininterrumpida hacia delante del tiempo y el quehacer humano. En 1932 escribe:

*Empieza, pues, una nueva tarea. ¡Al mar otra vez, navecilla!
¡Comienza lo que Platón llama "la segunda navegación"!*

En esta línea, iniciar el quehacer filosófico equivale a llevar anclas. En Ortega, como en Platón, navegación equivale a meditación:

La perfecta euforia nos invita demasiado a la actividad, y hace que nuestro pensamiento interrumpa a cada paso su lectura para seguir sus propias navegaciones

Meditar es singlar, marinear entre problemas, muchos de los cuales vamos esclareciendo. Tras cada uno se divisa otro de costas aún más atractivas, más sugestivas. Sin duda reclama esfuerzo, constancia, ir ganando a los problemas el barlovento, pero no hay delicia mayor que llegar a costas nuevas y aun el nuevo hacer rumbo.

Si filosofar es navegar, penetrar en un problema es sumergirse en un mar:

A la lectura deslizante u horizontal, al simple patinar mental hay que sustituir la lectura vertical, la inmersión en el pequeño abismo que es cada palabra, fértil buceo sin escafandra.

En medio de la vida el hombre se encuentra aislado, solo, náufrago:

La vida es una maraña de problemas que hay que resolver, en cuya trama procelosa, queramos o no, braceamos náufragos.

Cada cual existe náufrago en su circunstancia. En ella tiene, quiera o no, que bracear para sostenerse a flote.

La idea de la vida como naufragio aparece constantemente a partir de 1929. La imagen literaria en su prosa es anterior a esta fecha, circunstancia de la que uno está tentado a concluir que, en este caso, la metáfora precede a la idea:

La vida no es el sujeto solo, sino su enfrente con lo demás, con el terrible y absoluto "otro" que es el mundo donde al vivir nos encontramos náufragos. No creo que haya imagen más adecuada de la vida que ésta del naufragio (1935)

Ortega usa la imagen de las olas para representar las cosas muertas o que han perdido vigor:

Cuando una realidad humana ha cumplido su historia, ha naufragado y ha muerto, las olas la escupen en las costas de la retórica donde, cadáver, pervive largamente.

2.2.-Las imágenes bélicas.

Las imágenes bélicas se construyen alrededor de los mismos temas que originan las imágenes marítimas: la vida, el quehacer filosófico, la permanente inestabilidad del hombre. Ortega escribe en 1921:

La vida fue, y aún es, primordialmente, combate con las cosas materiales. El organismo animal o humano necesita obtener un cierto minimum de dominio sobre los cuerpos físicos, sin el cual sucumbiría, imposibilitando ulteriores evoluciones y más altas empresas.

Y en 1929 dice:

La vida es una constante preocupación y ocupación con las cosas que nos rodean, un dinámico diálogo con el contorno (...) Queramos o no, la tarea radical del hombre es esta lucha con las cosas, esta faena por dominar lo circunstante.

Y en 1930:

Vida es lucha con las cosas para sostenerse entre ellas. Los conceptos son el plan estratégico que nos formamos para responder a su ataque.

Ortega evoluciona desde una concepción biológica, material, casi nietzscheana de lucha con el contorno hasta la expresión de la idea de la vida como *la lucha frenética por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto.*

En 1909 afirma:

Desde el punto de vista intelectual, la vida es siempre una guerra

*Yo he sido un combatiente
y eso quiere decir que he sido un hombre,
cantaba Goethe.*

Las renunciadas sucesivas que la vida impone al hombre son bajas militares:

Cada individuo es como un ser múltiple que avanza dejando a cada paso, tendido sobre el polvo, un compañero interior.

El hombre es un minúsculo ejército cuyos soldados son las potenciales formas de vida que lleva dentro de sí y que el tiempo va eliminando:

El individuo que a lo largo de nuestra vida llegamos a ser es sólo uno de los varios o muchos que pudimos ser y que quedaron sin

realizar como bajas lamentables de nuestro ejército interior.

La circunstancia es algo con lo que hay que luchar continuamente:

La razón es, pues, el nexa armónico, el puente entre el hombre y las circunstancias con quien tiene que habérselas.

2.2.1.-La flecha y el arco.

La vida de los seres humanos es, como la flecha que busca el blanco, tensión dinámica permanente. La vida es gerundio, no participio, es camino hacia la meta y no punto de llegada. Ortega toma la imagen del arquero de la *Ética* de Aristóteles. Él mismo lo explica:

Para vivir con plenitud necesitamos un algo encantador y perfecto que llene exactamente el hueco de nuestro corazón. Cuando parece haberlo hallado, nuestro ser se siente tan irremediabilmente atraído por él, como la piedra por el centro de la tierra y la flecha por el blanco a que aspira. Este símil del ideal como un blanco y nuestra existencia como una flecha no es mío...En el comienzo de su Ética dice Aristóteles: <<Busca el arquero con la mirada un blanco para sus flechas>>, ¿y no lo buscaremos para nuestras vidas?

A Ortega no le interesa tanto dar en el blanco como el vuelo de la flecha, el ir, no el llegar. En la vida el interés está en el viaje, no en el punto de llegada. Además la imagen de la flecha le sirve a Ortega para expresar la noción de la vida humana en continuo movimiento. La vida es una *realidad radical*. Si está en movimiento quiere decir que es actividad, que es *vis activa*.

Qué sea una realidad consistente en actividad, dice Leibniz, arcus tensi illustrari potest, puede representarse como un arco tenso hacia algo [...]por eso, desde mis veinte años, la portada de mis libros españoles lleva un arquero salvaje lanzando su flecha. Pertenezco a la tribu de los flecheros.

Los ideales, que son las formas de lo perfecto que extraemos de la realidad misma, nos impulsan, y nosotros nos dejamos llevar por ellos a sabiendas de que el objetivo es inalcanzable. Esto no es en Ortega excusa para dejar de luchar como si el triunfo fuera posible:

Porque todo lo propiamente humano que el hombre se propone es, por esencia, imposible. El animal suele lograr lo que pretende porque sólo pretende cosas naturales.(...)

Ser hombre de verdad es, de verdad, fracasar. (...).Lo cual no significa que, desde luego, me entregue inerte a la derrota. Nada de eso: se trata de luchar como si fuéramos a triunfar...

(Estudios sobre el amor, pág. 216)

Un sentido similar al de la flecha tiene la imagen del proyectil y del disparo. La trayectoria vital se inicia en un impulso y tiene un desarrollo hacia el futuro:

Cada palabra es una minúscula arma mental que apunta hacia una cosa y dispara sobre ésta nuestra atención.

Vivimos originariamente hacia el futuro, disparados hacia él.

El ser humano no tiene naturaleza, sino historia. Por eso está en constante transformación:

Resulta que el hombre no tiene naturaleza: nada en él es invariable. En vez de naturaleza, tiene historia, que es lo que no tiene ninguna otra criatura.

Sobre las imágenes bélicas de Ortega se estructura su concepción de la vida humana como un quehacer que el hombre ejecuta en constante lucha con las cosas, en perenne dinamismo que hace de la vida una actividad orientada hacia delante, como la flecha o el proyectil.

2.3.-La imagen de la selva.

Mediante esta imagen Ortega expresa que la vida es un medio hostil en el que el ser humano se siente inseguro y desorientado. La imagen, como casi todas las que utiliza el pensador, tiene un origen libresco. Esta de la selva procede de la *Divina Comedia*. En 1930 escribe:

La vida es un caos, una selva salvaje, una confusión.

La selva es también la expresión de un mundo caótico, primitivo, de líneas confusas, como es la mente antes de someterse a la disciplina orientadora de la cultura:

El hombre produce la cultura para proporcionarse una cierta seguridad en la selva primigenia de la vida.

2.4.-Imágenes de la fluencia.

La vida es para Ortega dinamismo, una fluencia, un hacerse, un ser en movimiento. La imagen está tomada Heráclito. En 1934 escribe:

Sin remedio, la vida no es un estar ahí, un yacer, sino un recorrer cierto camino.

La vida fluyente es la vida primaria, problemática, casi

biológica. La cultura canaliza el caótico fluir y la razón pone orden en el caos. El escritor intenta captar lo huidizo y lo movible. Para contemplar el flujo de las cosas es preciso alejarse:

Cuando se medita sobre la vida es preciso saltar fuera de ella [...] y desde el exterior verla fluir, como desde la orilla se presencia el turbulento galope del torrente.

2.5.-Imágenes eróticas.

Las imágenes eróticas parecen proceder de la lectura de Platón. De este filósofo comenta Ortega:

Platón ve en el "eros" un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí; es -dice- una fuerza unitiva y es la pasión de la síntesis. Por eso en su opinión la filosofía, que busca el sentido de las cosas, va inducida por el "eros". La meditación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso.

Sobre la meditación como ejercicio erótico escribe:

Quien no sienta ese placer casi erótico de alargar la mano y palpar estremecido las formas deliciosas de una idea en que la realidad ha dejado impresa su mano y su mejilla, puede estar seguro de que a los treinta años se le parará la inteligencia.

Las citas pueden multiplicarse:

La definición es la caricia del filósofo.
(Estudios sobre el amor, pág. 203)

La ciencia y las letras no consisten en tomar posturas delante de las cosas sino de irrumpir frenéticamente dentro de ellas, merced a un viril apetito de perforación.

De esta manera, tomada por sorpresa la realidad, herida en el flanco menos guardado y presumible, se entrega absolutamente, siempre en forma de primer amor.

Todo escritor "pura sangre" sabe que en la operación de escribir, lo que se llama "escribir" interviene su cuerpo con sensaciones muy próximas a las voluptuosas. ¡Quién sabe si en alguna porción y medida, el escritor "escribe" como el pavo real hace la rueda y el ciervo en otoño brama!

2.6.-Imágenes musicales.

Ortega utiliza las imágenes musicales para plasmar la idea de que los hechos humanos aparecen entrelazados y sólo dentro del conjunto adquieren pleno valor:

El destino humano constituye una melodía en que cada nota tiene su sentido musical colocada en su puesto entre todas las demás. Por eso la canción de la historia sólo se puede cantar entera.

2.7.-La imagen de la caza.

El cazador es el hombre alerta, como el filósofo. Es una imagen que encontramos en Platón. Ortega escribe en 1914:

Para Platón, lo mismo que para Santo Tomás, el hombre científico es un hombre que va de caza [...] Poseyendo el alma y la voluntad, la pieza es segura; la nueva verdad caerá seguramente a nuestros pies como un ave en su trasvuelo.

Todo cuanto suponga el descubrimiento y la aprehensión de una realidad es una auténtica tarea venatoria.

2.8.-Las imágenes taurinas.

El uso de imágenes taurinas acerca el estilo de Ortega al tono popular y castizo del habla callejera. Ortega escoge la imagen taurina cuando se acerca a un problema que se presenta ambiguo, equívoco, peligroso, bicorne. Según Ortega todos los problemas presentan en sí una contradicción Hay que avanzar y dominarlos, como hace el torero con el toro. La meditación adquiere así el dramatismo de una faena taurina:

¿Para qué escribir, si no se da a esta operación, demasiado fácil, de empujar la pluma sobre un papel cierto riesgo tauromáquico y no nos acercamos a los asuntos peligrosos, ágiles, bicornes?

Los problemas se pueden someter mediante una hábil faena, pero hay un toro que no admite ningún tipo de faena. Ese toro es el Tiempo:

La pena es que el toro del Tiempo, en cuanto cabe concretamente presumir, concluirá siempre por cornear al Hombre que se afana en eternizarse.

Ortega vio en lo taurino una pugna del ser humano con los innumerables problemas de su entorno y el triunfo de la razón en decisivo avance hacia la luz, hacia el dominio de estos problemas. La vida humana es un quehacer, una faena inevitable para el buen torero, es decir, para el hombre que acepta íntegramente su propia humanidad.

2.9.-Imágenes científicas.

Mediante la introducción de tecnicismos y de imágenes tomadas de la ciencia Ortega intenta colocar la prosa a *la altura de los tiempos*. Abundan en su prosa las imágenes tomadas de la Medicina:

Nuestras naciones europeas tienen una anatomía y una fisiología históricas muy diferentes [...] pertenecen a una especie zoológica distinta y tienen su peculiar biología.

El yo idealista es un tumor: nosotros necesitamos operar una punción de ese tumor.

Por cualquier lado que puncemos el darwinismo -doctrina incompatible con la experimentación- nos lanzará al rostro su interior líquido escolástico.

III) EL LENGUAJE COMO HERRAMIENTA PARA LA TRANSMISIÓN DE IDEAS

En España, para persuadir es menester antes seducir.

(Ortega y Gasset, Para el archivo de la palabra, 1933)

La palabra ha de ser una seductora incitación que ayude a penetrar en el concepto. Es preciso atraer al lector hacia la exactitud de la idea con la gracia del giro.

Ortega tiene el propósito, confesado explícitamente, de atraer al lector hacia los problemas filosóficos utilizando los recursos literarios. Ortega forjó un estilo para persuadir y seducir al público y contribuir así a elevar el nivel cultural del país desde posiciones no dogmáticas. Le mueve, pues, el mismo afán educador que mueve a su generación.

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco modi res considerandi, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporciona visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. (Meditaciones del Quijote, pág. 23-24

Es una pedagogía sin dogmatismos, en la que el lector siempre tiene un papel activo:

Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga, simplemente que aluda a ella con un breve gesto, gesto que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta lo pies de la nueva verdad(...). Quien quiera enseñarnos una verdad que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros. (Op. cit. Pág. 51-52)

En el *Prólogo* a la edición alemana de sus obras (1934) escribe:

En mis escritos pongo, en la medida de lo posible, al lector [...] le hago sentir cómo me es presente [...] Percibe como si de entre las líneas saliese una mano ectoplasmática pero auténtica, que palpa su persona, que quiere acariciarla -o bien, darle, muy cortésmente, un puñetazo

La estéril polémica sobre si Ortega es escritor o filósofo la zanja él mismo con estas palabras de 1931:

Literato, ideador, teorizador y curioso de la ciencia no son cosas que yo pretenda ser, sino qué -¡diablo!- las soy, las soy hasta la raíz

Su predilección por el periódico como canal a través del cual llegar a la mayor cantidad posible de personas le hace confesar en 1931 que él es

periodista de toda la vida, mejor aún, de toda la vida de varias generaciones por uno y otro lado familiar

Ortega siempre tuvo clara su responsabilidad como intelectual: despertar las conciencias y buscar ideas con las que los demás puedan vivir. En 1906 afirma:

El literato no es otra cosa que el encargado en la república de despertar la atención de los desatentos, hostigar la modorra de la conciencia popular con palabras agudas e imágenes tomadas de ese mismo pueblo para que ninguna simiente quede sana.

En 1937, refiriéndose a don Miguel de Unamuno, dice:

...la misión inexcusable de un intelectual es, ante todo, tener una doctrina taxativa, inequívoca y, a ser posible, formulada en tesis rigurosas, fácilmente inteligibles. Porque los intelectuales no estamos en el planeta para hacer juegos malabares con las ideas y mostrar a las gentes los bíceps de nuestro talento, sino para encontrar ideas con las cuales puedan los demás vivir. No somos juglares: somos artesanos, como el carpintero, como el albañil.

De esta actitud teórica brota de forma natural la tendencia al ensayismo. Conocida es su definición de ensayo, recogida en *Meditaciones del Quijote* (1914)

[Estas Meditaciones] *No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita.* (pág. 23)

Ortega utiliza vocablos que habitan en los barrios bajos del diccionario, palabras cultas, citas en otros idiomas, neologismos, alguno de ellos de acuñación propia, tecnicismos, etimologías, coloquialismos. Es la suya una palabra en libertad, expresión de un pensamiento libre que considera que no hay ningún tema tabú.

La prosa se moldea bajo el doble imperativo del rigor y la precisión. Ortega y su generación intentan ampliar los límites del lenguaje para poder expresarse con mayor precisión. Para ello recurren a todos los procedimientos disponibles. Según Ortega

siempre que apretamos una palabra del diccionario para precisar su sentido descubrimos que es equívoca.

El estilo nace así de una necesidad de comunicación.

El propósito de Ortega es hacer apto el castellano para la faena filosófica. Se trata de acomodar voces, giros y modos de expresión para que puedan plasmar con exactitud nuevos conceptos e ideas. Se trata de inyectar en el lenguaje una mayor carga intelectual y científica.

A principios del siglo XX la prosa española estaba madura para la novela o el teatro, pero apenas había alcanzado una discreta mayoría de edad en lo tocante al ensayo filosófico. La tarea de Ortega es otorgarle esta madurez.

Cuando entra en el terreno filosófico, Ortega tropieza con el problema terminológico, que obliga a retorcer la lengua para hallar el término preciso para cada idea.

Limpieza, claridad, exactitud, son también las divinidades a quienes yo dedico un culto tembloroso, declara en 1929.

Los procedimientos que utiliza Ortega para poner la lengua a *la altura de los tiempos* son:

1) Ampliar el vocabulario por medio de la composición y la derivación;

2) uso de cultismos y de coloquialismos tomados de la lengua conversacional;

3) préstamos de otras lenguas, a los que en ocasiones les da una forma castiza y aprovechamiento de vocablos ya existentes, a los que se le otorgan nuevos matices;

4) revitalización mediante la etimología, del valor originario de algunas palabras y expresiones desgastadas;

5) introducción en la prosa de tecnicismos procedentes del campo científico.

Vayamos por partes:

1.-Composición y derivación de palabras.

La formación de palabras mediante el uso de prefijos cultos (HIPER-, ULTRA-, ARCHI-, PER-, TRANS-, TRAS-, SOBRE-, SUPER-, ENTRE-, SUB-, SOTO-, YUXTA-, CONTRA-, INTRA-, RETRO-, REDRO-,...) es uno de los procedimientos más habituales. Los ejemplos son abundantísimos. Aportamos algunos ejemplos:

hipersuspicaz
perescrutar
superabundar

ultravivir
trasrelativo
entrelubricán

archievidencia
sobrehombre
subdecir

sotaintelectual
redroideas

yuxtapensar

contraleer

La formación de palabras mediante el uso de sufijos (-IDAD, -ISMO, -IZAR, -IFICAR, -EAR, -ECER, -AR, -IZO, -ANTE,...) también es frecuente. Algunos ejemplos:

forzosidad

egoidad

predicadorismo

aspirinizarse

nulificar

mandonear

envaguecer

hojarascar

escondidizo

futurizante

Con la formación de palabras mediante composición, Ortega se muestra más cauteloso. Sus compuestos suelen tener un carácter humorístico:

restaurantsaurio

mundimensor

ideófobo

Ortega afirma en 1937:

Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión.

También afirma rotundamente:

El que no se atreva a innovar, que no se atreva a escribir.

Hay que indicar que las erosiones de Ortega son tímidas y nunca transgreden las normas de la lengua.

Para Ortega no se trata de jugar con el lenguaje sino de conseguir la palabra exacta, la que Juan Ramón Jiménez le pide a la inteligencia: *¡Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas!*.

Uno de los vocablos predilectos de Ortega es *perescrutar*. Él mismo explica su sentido:

Perescrutar las verdades, es decir, escrutarlas más allá que los demás.

El filósofo es un *perescrutador*. Ortega distingue entre *escrutar* y *perescrutar* de la misma manera que diferencia entre *mirar* y *ver* o *estudiar* e *investigar*.

En ocasiones el prefijo intensificador se usa para dar gravedad al tema y una cierta resonancia dramática (*transvivirse*, *trasmundo*) o para conseguir un efecto irónico (*archibribón*,

archifilólogo).

2.-Cultismos

Ortega, que conocía en profundidad el latín y el griego, utiliza con frecuencia los cultismos léxicos y, en menor medida, los sintácticos. A veces la presencia del cultismo se compensa con una fórmula extremadamente popular; en otras tiene un sentido irónico. Algunos ejemplos son:

<i>copia</i>	<i>cogitación</i>	<i>senescencia</i>
<i>ignaro</i>	<i>sólito</i>	<i>pluscuamfrondoso</i>
<i>digital</i>	<i>fruir</i>	<i>digital</i>
<i>expulso</i>	<i>recluso</i>	<i>inexpreso</i>

3.-Arcaísmos.

La postura de Ortega sobre los arcaísmos es clara:

[El arcaísmo] es la forma de producción literaria y científica que escoge el pueblo cuando la vida interna decae y se orienta hacia la muerte.

Sin embargo utiliza bastantes arcaísmos léxicos y alguno sintáctico:

<i>luengo</i>	<i>ayuso</i>	<i>remembrar</i>
<i>rigoroso</i>	<i>rigorosamente</i>	<i>so cabe</i>

4.-Popularismos y coloquialismos

Las formas populares son el contrapeso que rebaja, por contraste, la temperatura culta de la prosa y acercan el texto al lector. Según Ortega,

En los giros del lenguaje usual que condensan atisbos milenarios existen veneros magníficos de psicología sumamente certera y no explicada aún.

Algunos ejemplos de palabras:

<i>jarana</i>	<i>manducación</i>	<i>pachorra</i>
<i>cacumen</i>	<i>perendengues</i>	<i>morrocotudo</i>
<i>mondo y lirondo</i>	<i>achantarse</i>	<i>empapuzarse</i>

De locuciones:

<i>Hacer ojitos</i>	<i>tumbarse a la bartola</i>	<i>mojar la oreja</i>
<i>bailar el agua</i>	<i>ser moco de pavo</i>	<i>tener miga</i>

ser pan comido

ir en el machito

sorber el seso

En el uso de expresiones populares no se detecta el afán casticista de la generación anterior sino un afán de compensar la expresión culta y evitar la rigidez discursiva.

Ejemplos de frases proverbiales:

De aquellos polvos vienen estos lodos

Dime a lo que atiendes y te dirá quién eres

No se puede hacer crítica a bragas enjutas.

Giros coloquiales:

Se siente el historiador como un chico con zapatos nuevos

Tengo que apechugar con todo esto.

¿Cómo interpreta el propio Ortega su tendencia a utilizar el lenguaje popular? Lo explica en 1906:

[El literato debe] *despertar la atención de los desatentos, hostigar la modorra de la conciencia popular con palabras agudas e imágenes tomadas de ese mismo pueblo.*

Ortega pretende ser *aristócrata en la plazuela*. La intención didáctica es evidente. El casticismo idiomático es un medio eficaz para acercarse al lector provisto del mismo lenguaje.

La fusión en el artículo y en el ensayo filosófico de dos formas expresivas consideradas como antagónicas dota de flexibilidad al estilo. Los elementos dispares se integran en un conjunto armonioso.

5.-Etimologismo.

En ocasiones Ortega utiliza el significado etimológico de la palabra:

Este descenso a los senos profundos, a las vísceras recónditas de la palabra, se hace -yo lo hago en mi primer libro Meditaciones del Quijote, 1914- buceando dentro de ella para encontrar su etimología, o lo que es igual, su más santiguado sentido

Ejemplos:

tamaño (tan grande) *altanero* (alto, elevado))

mancillado (manchado) *acostarse* (acercarse)

6.-Préstamos de otras lenguas.

Ortega traduce tecnicismos filosóficos e incorpora palabras del francés y del alemán, sus dos fuentes culturales más importantes.

Vivencia es traducción del término alemán *erlebnis*
absorción es lo que Hegel llama *aufhebung*

Algunos galicismos: *bizarro, mixtificación, paradojal*

7.-Tecnicismos.

Para Ortega las palabras son equívocas y el lenguaje, una herramienta insuficiente:

Son las palabras ampolluelas de vidrio que cada cual hincha a su guisa de significado.

Las palabras son huecos para los pensamientos, cápsulas sonoras donde se guarda el huevecillo del concepto, el germen racional. Nosotros tomamos de fuera las cápsulas, pero vacías: luego, atropelladamente, las henchimos de los primero que hallamos a mano.

El significado de las palabras depende, en gran parte, de la carga que el escritor les inyecta. Ortega quiere a toda costa ser preciso y huir de la ambigüedad:

O se hace literatura, o se hace precisión, o se calla uno.

Ortega encuentra la precisión expresiva en la ciencia:

Acaso el valor decisivo de la ciencia no consista en otra cosa que en dotar a los vocablos de significaciones exactas en las cuales tengamos todos que convenir. Mas , por lo menos, ciencia es hablar preciso.

Ciencia equivale a exactitud. El tecnicismo científico no se llena con el matiz personal del escritor. Por lo tanto dotar al léxico literario usual de tecnicismos equivale a aumentar su precisión. Según Ortega, es responsabilidad del escritor colocar la lengua literaria a la altura de los tiempos. La literatura no puede ignorar el mundo científico. No hay que olvidar que para Ortega la ciencia también es poesía, y que como la poesía, utiliza la metáfora como herramienta:

Yo diría que la ciencia está mucho más cerca de la poesía que de la realidad, que su función en el organismo de nuestra vida se parece mucho a la del arte. Sin duda, en comparación con una

novela. La ciencia parece la realidad misma. Pero en comparación con la realidad auténtica se advierte lo que la ciencia tiene de novela, de fantasía, de construcción mental, de edificio imaginario.

Ortega utiliza tecnicismos de las más diversas ciencias: física, química, medicina, botánica, matemáticas. En Alemania asistió a cursos de Anatomía, Histiología, Fisiología, Psicología. En su obra hay gran cantidad de expresiones y metáforas procedentes de la Medicina.

<i>Anatomía</i>	<i>amputar</i>	<i>enquistado</i>
<i>astenia</i>	<i>bisturí</i>	<i>toxina</i>

Tecnicismos de otras ciencias:

<i>destilar</i>	<i>alcaloide</i>	<i>ácido</i>
<i>retícula</i>	<i>refracción</i>	<i>logaritmo</i>
<i>álgebra</i>	<i>ecuación</i>	<i>turbina</i>

Los tecnicismos están presentes en algunas de sus definiciones más conocidas

La poesía es el álgebra superior de las metáforas

Las palabras son logaritmos de las cosas

7.-El humor y la ironía.

Según Ortega, el humor, unido a un sentido deportivo de la existencia, convierten la vida del ser humano en una experiencia más llevadera:

El mal humor es estéril. Todas las grandes épocas han sabido sostenerse sobre el abismo de la miseria que es la existencia, merced al esfuerzo deportivo de la sonrisa.

En 1928 afirma:

Es preciso eludir lo adusto siempre que sea posible y navegar a barlovento de la alegría.

De la misma manera que el estilo de Ortega contrapesa los elementos cultos con expresiones coloquiales, el contraste entre la seriedad de los temas y el desenfado del *modus dicendi* tiene su paralelo entre la materia severamente especulativa y el humor que brota de forma natural de su temperamento optimista.

Ortega usa el humor como un recurso más para alejar su prosa de la seriedad dogmática que parece inherente a la prosa filosófica y que suele utilizar quien se cree el guardián de todas

las verdades. De esta manera consigue acercarse al lector y que éste se acerque a la obra.

Quien quiera crear algo -y toda creación es aristocracia- tiene que acertar a ser aristócrata en la plazuela.

El periódico es la plazuela intelectual.

Ortega, que siempre busca la precisión del lenguaje, matiza las diferencias entre humor e ironía. El humor es un temple de ánimo mientras que la ironía es una postura ante las cosas. Irónico es, según Ortega

todo acto en que suplantamos un movimiento primario por otro secundario, y, en lugar de decir lo que pensamos, fingimos pensar lo que decimos. (1923)

En 1926 afirma:

Ironizamos siempre que en nuestro trato con una cosa, sea del orden que sea, no la referimos ni enganchamos al núcleo decisivo de nuestra persona.

Mientras que el humor es una forma de evitar el tono dogmático, la ironía parece servir en el caso de Ortega para aprehender realidades:

Para abrazar bien lo real, para apresararlo en su integridad, tenemos que lanzar hacia él dos grandes tentáculos: el espanto y la ironía. Quien no se espanta -el thaumázein de Platón- no profundiza; quien no ironiza se deja arrastrar a lo profundo, naufraga, parece ahogado.

(Estudios sobre el amor, pág. 165-166)

El filósofo contempla la realidad y la aleja de sí mediante la ironía. De esta manera contempla con la suficiente perspectiva y no se deja succionar por lo contemplado.

Los procedimientos estilísticos para conseguir la ironía son variados:

Juegos de palabras:

La perfección en la prosa de Miró en impecable e implacable

Si un día se juntan aquí los obispos veréis cómo los báculos se vuelven lanzas

Cultismos y neologismos:

Al presentar esta teoría paradójica [...] Luis de Zulueta

vocabuliza un poco.

Dulce y melifluo se cruzan el dulcifluo: Si en el siglo XII el varón se vestía como la mujer y hacía bajo su inspiración versitos dulcifluos...

Degradación de ideas y vocablos prestigiosos:

Seamos sinceros: la Musa no es sino el nombre sugestivo que han puesto los poetas a sus congestiones cerebrales.

De ordinario el idealista es quien se comporta ante los usos prácticos de la vida con yo no sé qué de estúpida vaguedad o ceguera [...]suele decirse también romántico o iluso. Yo le llamaría imbécil.

Diminutivos irónicos:

En 1917 intentan obreros y republicanos una revolucioncita.

El tono paródico. La aparente retórica de algunos textos de Ortega no es sino una burla del estilo ampuloso e hinchado:

Dejemos que los sacerdotes , no muy seguros de la existencia de sus dioses, los envuelvan en la calígene pavorosa de los grandes epítetos patéticos.

Bajo los rayos el sol, todo se transmuta el oro, especialmente la tortilla que acaban de servir [...]insinúa una ninfa sensible, rubia como una cuerda de violín y como ella, capaz de estremecimientos.

Adjetivos insólitos:

[El libro de Bergson] titulado Las dos fuentes de la moral. Bajo este título hidráulico...

Comparaciones depreciadoras:

Y sin embargo nata tan fácil como matar una idea: basta con ponerla en un medio inadecuado, tal vez en el cerebro de un político español.

El amor está a la baja. Empieza a no llevarse.

En cuanto al humor, es en Ortega un fondo temperamental que rehuye instintivamente el gesto agrio y malhumorado:

La verdad no es un proceso de adaptación práctica del sujeto por la sencilla razón que directamente no tiene nada que ver con

el sujeto. Es como si dijéramos que Buenos Aires es la raíz cuadrada de Mahoma.

Ortega mezcla en sus ensayos el tono serio y el jocoso, lo popular y lo culto. A la ingente variedad de temas se corresponde la multiplicidad de registros innovadores.

IV) DRAMATISMO Y DRAMATIZACIÓN

La dramatización es una técnica que utiliza Ortega para captar la atención de sus lectores e involucrarlos en el texto. El mecanismo de la dramatización es simple: consiste en agrandar un concepto o una idea hasta rozar lo trágico. Evocando a su maestro Cohen, escribe Ortega en 1934:

De él aprendí yo a extraer la emoción de dramatismo que efectivamente yace en todo gran problema intelectual, mejor dicho, en todo problema de ideas que es. La más alta y fecunda misión del profesor universitario es disipar ese dramatismo potencial y hacer que los estudiantes de cada lección asistan a una tragedia.

Por otro lado Ortega llama "dramatismo" a una técnica de composición que consiste en enunciar un tema desde el principio y no dirigirse a él de forma directa sino introduciendo pausas para tratar temas secundarios. De esta manera el lector se desasosiega al ver que no llega el tema anunciado, y crece su interés. Por otro lado muchos de los temas apuntados no se desarrollan. Ha de ser el lector el que se tome este trabajo.

Con frecuencia Ortega soslaya temas y cuestiones que él mismo plantea. Las sugerencias quedan en el aire a modo de invitaciones para el lector. Uno de los aspectos esenciales de su obra es el carácter sugerente, que deja infinidad de problemas meramente indicados y sin desarrollar.

1.-La dramatización de ideas.

Ortega nunca olvida que se dirige a un público. Con la metáfora se aclara y se embellece la expresión abstracta, con el humor y las formas populares se acerca el tono del escrito al nivel conversacional. Con la dramatización Ortega destaca las ideas y agranda sus dimensiones, con lo que obliga al lector a enfrentarse al texto en un constante sobresalto. Se trata de una *amplificatio* retórica de gran eficacia.

Ortega fundamenta el mecanismo de dramatización en los epítetos.

Fechner quería que los planetas fueran unos seres vivos dotados de instintos y de una poderosa sentimentalidad, como enormes rinocerontes astronómicos que rodaban de sus órbitas conmovidos por formidables pasiones sidéreas.

Lo dicho sólo es, en efecto, un primer contacto, un aspecto externo de este hecho tremendo y radical con el cual vamos a tropezar en forma mucho más vigorosa y decisiva cuando nos llegue la hora de palpar eso que llamamos tan galanamente y sin temblor, por no saber bien lo que decimos, llamamos "nuestra vida".

2.-El dramatismo y la estructura del ensayo.

El dramatismo es la técnica compositiva que el escritor utiliza para estructurar sus ensayos. Ortega plantea un tema el principio, pondera sus dificultades y esboza sus posibles connotaciones. Conforme el ensayo avanza, se separa del tema central e incide en los aspectos parciales. El ensayo adquiere así una estructura ramificada en el que las incisiones secundarias crecen hasta, en ocasiones, oscurecer el tema principal. Esta porosidad, esta postura permeable a todos los temas, es uno de los mayores atractivos del ensayista. El lector participa en un viaje en zigzag en el que se entreven fugazmente incitantes paisajes desconocidos. Es la suya una estructura no dogmática, con una falta deliberada de unidad orgánica, que busca espolear el pensamiento del lector. Sobre este asunto Ortega afirma:

Yo sólo ofrezco modi res considerandi, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo.

Ortega no quiere dogmatizar sino enseñar. Ofrece, más que soluciones concretas, posibles vías de solución.

SEGUNDA PARTE

PROPUESTA DIDÁCTICA

Se trata de que los alumnos comprueben en la práctica, y con sus propios medios, lo que se les ha enseñado teóricamente. Para ello se les propone leer La deshumanización del arte (1925) y realizan las siguientes tareas:

1.-Extraer las ideas contenidas en el ensayo y determinar el curso del pensamiento del autor. Verificar si, efectivamente Ortega enuncia el tema y avanza hacia su objetivo en zigzag dejando temas simplemente apuntados para que el lector los desarrolle o si es otra la forma de estructurar la información (vid. El apartado dedicado al "dramatismo")

A continuación ofrezco mi punto de vista sobre este asunto

ESTRUCTURA DEL ENSAYO.

El arte desde el punto de vista sociológico.

El arte nuevo diferencia a dos clases de hombres: los que lo entienden (los aristócratas del espíritu) y los que no lo entienden.

Se apunta el tema de la belleza pura.

Ramificación: las cosas volverán a su sitio cuando la sociedad vuelva a organizarse, como es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares.

La solución del malestar de Europa es la vuelta a esa escisión. Hay que cambiar la historia, que enfiló un rumbo equivocado hace ciento cincuenta años (durante la Revolución Francesa).

Hay una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres.

Digresión: ¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? La gente goza con una obra de arte cuando logra interesarse por los destinos humanos que le son propuestos. Esto es cosa muy diferente del verdadero goce artístico.

Digresión: para ver un objeto debemos acomodar nuestro aparato ocular. Ver el cristal y ver el jardín que se encuentra detrás son dos operaciones incompatibles: requieren acomodaciones oculares diferentes.

Retomamos el tema: Si uno se conmueve con los destinos de los personajes de una obra de arte, no ve la obra de arte. El objeto

artístico sólo es artístico en la medida en que no es real.

Se vuelve a apuntar el tema de la posibilidad del arte puro, primo hermano del de la belleza pura, y se deja deliberadamente sin desarrollar. [...]pero las razones que nos conducen a esta negación son un poco largas y difíciles. Más vale, pues, dejar intacto el tema.

La tendencia a la purificación del arte elimina progresivamente el contenido humano. Tendremos entonces un objeto que sólo podrá ser percibido por quien tenga el don de la sensibilidad artística.

Se cierra el círculo del razonamiento tras las digresiones: ésta es la razón por la que el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden.

No estoy ni a favor ni en contra del arte nuevo, pero hay que aceptar el imperativo de trabajo que cada época nos impone. (un poco antes no ha aceptado la rebelión de las masas y ha reclamado el regreso al orden tradicional: minoría dirigente, mayoría sumisa).

En el arte es nula toda repetición.

Las tendencias conexas del nuevo estilo: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

Desarrolla a continuación cada una de estas *facciones del arte nuevo*.

El ejemplo del hombre que agoniza: En la sala están la esposa, el médico, un periodista y un pintor. Todos contemplan lo mismo pero cada uno contempla un hecho distinto. (Digresión: La realidad se nos ofrece desde perspectivas individuales)

Para diferenciar los puntos de vista se puede medir la distancia espiritual entre el sujeto y el hecho común. Para contemplar un objeto es preciso separarlo de nosotros.

Hay una escala de distancias espirituales entre la realidad y nosotros.

De la realidad vivida emanan todos los demás puntos de vista. La realidad vivida es "la realidad" por excelencia. Una obra de arte donde no quedase un rastro de las formas vividas sería

ininteligible.

Entre las realidades que integran el mundo están nuestra ideas. Las usamos humanamente cuando con ellas pensamos las cosas. El punto de vista inhumano es analizar las ideas como tales ideas, no como forma de llegar a las cosas. En vez de ser la idea instrumento con el que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto de nuestro pensamiento. El arte nuevo utiliza esta inversión inhumana.

Las cosas diferentes se diferencian en lo que se asemejan.

El pintor de 1860 se propone que los objetos de su cuadro tengan el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él. En el cuadro reciente nos cuesta trabajo reconocer los objetos. El pintor contemporáneo va contra la realidad. Se propone deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla.

Es imposible convivir con los objetos del cuadro contemporáneo. Hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a esas figuras insólitas. Esta nueva vida es la comprensión y el goce estéticos que genera emociones secundarias, sentimientos específicamente estéticos.

Tema sin desarrollar: el artista interior que todos llevamos dentro.

Digresión: ¿Por qué han de tener razón los viejos frente a los jóvenes cuando el mañana da la razón a los jóvenes sobre los viejos?

Vivir es ampliar horizontes. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más.

La percepción de la realidad y la percepción de la forma artística, como ya se ha indicado, son incompatibles. Pretender unir las, como hacía el siglo XIX, obliga a biquear.

Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. La idea queda simplemente apuntada.

El camino real del arte es la voluntad de estilo. Estilizar es deformar, lo real, desrealizar, deshumanizar.

Lo humano posee una jerarquía en tres rangos: las personas, los seres vivos, las cosas inorgánicas. El arte nuevo evita lo personal, por ser lo más humano de lo humano. Esto se advierte claramente en música y en poesía.

De Beethoven a Wagner, el tema de la música ha sido la

expresión de sentimientos personales. El arte, que ha de ser plena claridad y mediodía de intelección, no puede consistir en el contagio psíquico.

Hay placeres ciegos y perspicaces.

Digresión: diferencia entre causación y motivación. Las causas de nuestros estados de conciencia no existe para ésta, es preciso que la ciencia los averigüe. El motivo de un sentimiento es un nexos consciente.

El placer estético ha de ser un placer inteligente. Lo espiritual se opone a lo mecánico. Todo lo espiritual es perspicaz, inteligente y motivado.

En la obra romántica el sujeto no goza del objeto artístico sino de sí mismo.

Ver es una acción a distancia. Contemplar y vivir son se excluyen mutuamente.

Preguntas que el lector debe responder por sí mismo: El asco a lo humano en el arte ¿es asco a la vida o respeto a ésta, repugnancia a verla confundida con el arte?

El arte nuevo quiere que la frontera entre la vida y la poesía esté bien demarcada. Esto es un síntoma de pulcritud mental.

Mallarmé inició este proceso de deshumanización que hace de la palabra -y no los sentimientos- el verdadero protagonista de la empresa lírica.

La poesía es el álgebra superior de las metáforas.

La metáfora tiene su origen en el tabú, en el instinto del hombre de rehuir realidades.

Al hacerse la metáfora sustancia y no ornamento cabe preguntarse si no empieza a predominar la imagen denigrante en vez de la ennoblecedora.

Otro instrumentos de deshumanización es el simple cambio de perspectiva habitual.

La relación de la mente con las cosas consiste en pensarlas. Sólo poseemos de lo real las ideas que de él hayamos logrado formarnos.

Pensar es captar mediante ideas la realidad. La idea no es la cosa pero de forma natural creemos que la realidad es lo que

pensamos de ella.

Si invertimos el proceso y tomamos las ideas por lo que son, meros esquemas subjetivos, las deshumanizamos, no las confundimos con la realidad. Tomar las ideas como realidad es idealizar. Cuando no vamos de la mente al mundo sino al revés, objetivamos, mundificamos los esquemas, lo interno, lo subjetivo.

Si el pintor pintara su idea en vez de pintar a la persona, el cuadro sería la verdad misma, pues el cuadro siempre es una irrealidad.

De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas.

Sugeriré un tema y lo dejaré a la meditación privada del lector. En el arte y en la ciencia es donde primero se vislumbran los cambios en la sensibilidad colectiva. ¿Por qué este prurito de deshumanizar?

El artista se siente afín al pretérito o lo niega. En este caso siente un cierto placer estético al burlarse del arte antiguo. El perfil del arte nuevo está hecho con puras negaciones del arte viejo. El arte nuevo busca la ingenuidad del arte primitivo, es decir, de un arte en el que no gravita el peso de la tradición.

Cuestiones que deja sin resolver, como una bandada de grullas, en la mente del lector. ¿Bajo la máscara del arte puro se esconde el odio al arte, el odio a la ciencia, al Estado, a la cultura? ¿Fermenta en Europa un odio a su propia esencia histórica?

Un mecanismo psicológico que ayuda a que el ayer influya negativamente en el mañana es la fatiga.

El arte nuevo, como casi todos los grandes hechos de estos años, es equívoco: parece manifestar un gran entusiasmo por el arte al eliminar los elementos humanos y al mismo tiempo lo desdeña.

Frente al patetismo del arte tradicional, el nuevo tiene una inspiración cómica. No se ríe de nadie. El arte nuevo ridiculiza al arte. Es una burla de sí mismo.

Para el hombre de la generación novísima el arte es una cosa sin trascendencia. Este carácter pueril acerca el arte a los deportes, a los juegos y al cinematógrafo.

No hay duda: Europa entra en una etapa de puerilidad.

La historia se mueve según grandes ritmos biológicos. Sus

mutaciones se basan en fuerzas elementales, en fuerzas primarias de carácter cósmico.

Las facciones de la realidad son innumerables. Es una audacia querer definir una cosa. Sería una casualidad que las notas apuntadas sobre el arte nuevo fueran las decisivas.

La fórmula más próxima a la verdad es la que explica mayor número de particularidades.

Estemos de acuerdo o en desacuerdo con el arte nuevo, hay un hecho indudable: la imposibilidad de volver atrás.

2.-Una vez leído el texto y establecido el curso del pensamiento, se propone a los alumnos rastrear en la obra los principios filosóficos en los que se sustenta la cosmovisión de Ortega. El tema del libro es el arte nuevo, pero el carácter poroso de la prosa de Ortega la abre a las bases de su filosofía, que no pasan desapercibidas para un lector atento.

A continuación ofrezco lo que yo he visto en la obra sobre este particular:

LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE Y LA COSMOVISIÓN DE ORTEGA

Antirromanticismo y antidemocratismo: El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa. (pág. 13)

La masa: el montón informe de la muchedumbre (pág. 13)

Los hombres no somos iguales: Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres (pág.13)

Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. (pág. 14)

Elitismo intelectual: El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va dirigido a una minoría especialmente dotada. (pág. 14)

La rebelión de las masas: Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo a la masa y apoteosis de "pueblo". Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus "derechos del hombre" por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea.

Durante siglo y medio el "pueblo", la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Strawinski o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como "sólo pueblo", mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte el arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y se reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra muchos.

La organización social: Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: le falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso (pág. 15)

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades. (pág. 18)

Contra el Romanticismo y contra las masas. Son dos facetas de la misma actitud elitista: Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista. (pág. 19)

Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas y no para la masa de los hombres; sería un arte de casta y no demótico.

Perspectivismo: Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica? Cualquiera decisión que tomemos será arbitraria. (pág. 21)

Para que podamos ver algo, para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos es menester separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser. (pág. 22)

Realidad vivida versus realidad contemplada: La pesadumbre inevitable de este análisis quedaría compensada si nos permitiese hablar con claridad de una escala de distancias espirituales entre la realidad y nosotros. En esa escala los grados de proximidad equivalen a los grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario, significan grados de liberación en que objetivemos el suceso real, convirtiéndolo en puro tema de contemplación. Situados en uno de los extremos, nos encontramos con un aspecto del mundo -personas, cosas, situaciones- que es la realidad <<vivida>>; desde el otro extremo, en cambio, vemos todo en su aspecto de realidad <<contemplada>>. (pág. 23)

La vida es la realidad radical: Entre los diversos aspectos de la realidad que corresponde a los varios puntos de vista, hay uno de que derivan todos los demás y en todos los demás va supuesto. Es el de la realidad vivida (...) Un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual. (pág. 24)

El vulgo ignorante: Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. (pág. 28)

Para la mayor parte de la gente tal estructura de la obra de arte es la más natural, la única posible. (pág. 29)

Distanciamiento, medida, racionalidad: Sobre todo, no conviene indignarse ni gritar. (pág. 29)

Vivir es ampliar horizontes: Poca cosa es la vida si no pifa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más. (...) El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser; mientras gozamos de plenitud el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio cuando el horizonte se fija es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez. (pág. 29)

Contra el siglo XIX: El siglo XIX ha bizqueado sobremanera. (pág. 30) La percepción de la realidad y la percepción de la forma artística son incompatibles.

Las características de lo espiritual: Todo lo que quiera ser espiritual y no mecánico habrá de poseer este carácter perspicaz,

inteligente y motivado.

Gente selecta versus la plebe: Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina ha entusiasmado siempre a la plebe. (pág. 33)

La pulcritud mental: Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra -piensan -o al menos sienten. No los mezclamos. (pág. 35)

La relación entre la mente y el mundo. Contra el idealismo del siglo XIX: La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos(...)

Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad. Sin embargo la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en la ingenua idealización de lo real. (pág. 40)

Perspectivismo: Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente...(pág. 47)

Carácter equívoco de la realidad: Más arriba se ha dicho que el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes <<humanos, demasiado humanos>> y retener sólo la materia puramente artística. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte. Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente sorprendemos en él un cariz opuesto de hastío o desdén. La contradicción es patente e importa mucho subrayarla. En definitiva vendría a significar que el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca, cosa, a la verdad, nada sorprendente, porque equívocos son casi todos los grandes hechos de estos años en curso. (pág. 47)

La superación de las contradicciones mediante la dialéctica: Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo. (pág. 49)

La vida es movimiento. Ninguna forma es la última. Interesa el movimiento en sí, no la resolución de éste: El rencor va al

arte como seriedad; el amor , al arte victorioso como farsa, que triunfa de todo, incluso de sí mismo, a la manera que en un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros, ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen. (pág. 49)

Perspectivismo. Las innumerables facetas de la realidad: Isis miriónima, Isis la de los diez mil nombres, llamaban los egipcios a su diosa. Toda realidad en cierto modo lo es. Sus componentes, sus facciones son innumerables. (pág. 52-53)

El perspectivismo y la verdad. Para ver las cosas hay que alejarse de ellas: Sin embargo no es dudoso que la fórmula más próxima a la verdad será la que en giro más unitario y armónico valga para mayor número de particularidades -y, como en el telar, un solo golpe anude mil hilos. (pág. 53)

Serenidad y distancia ante las cosas: Me ha movido la delicia de intentar comprender -ni la ira ni el entusiasmo. He procurado buscar el sentido de los nuevos propósitos artísticos y esto, claro es, supone un estado de espíritu lleno de previa benevolencia. Pero, ¿es posible acercarse de otra manera a un tema sin condenarlo a la esterilidad?

3.-Una vez comprendido el texto, podemos empezar a analizar el lenguaje. Iniciamos el trabajo localizando las metáforas más relevantes del texto y relacionándolas con el contenido y con la filosofía de Ortega. La mayoría no admiten una clasificación muy exacta y se incluyen en un apartado que puede denominarse "metáforas diversas". Otras, sin embargo, sí pueden clasificarse en los apartados que se especifican en este trabajo: metáforas médicas, náuticas, bélicas,...

A continuación se les pide a los alumnos que seleccionen tres metáforas significativas:

- a) *La poesía es el álgebra superior de las metáforas;*
- b) *el arte ha de ser plena claridad, mediodía de intelección;*
- c) *el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual,*

por ejemplo, y que analicen su funcionamiento. Seguidamente se les pide que expliquen de una forma razonada si se trata de metáforas científicas, poéticas o psicológicas, según la propia clasificación de Ortega que se encuentra en la parte teórica de este trabajo.

Éstas son algunas de las metáforas que he encontrado en La deshumanización del arte:

3.1.-Metáforas médicas o biológicas.

La fecundidad de una sociología del arte...(pág.12)

...una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. (pág. 12)

Esta disociación no tiene carácter orgánico, no obedece a un principio. (pág. 13)

Una obra cualquiera por él engendrada...(pág. 13)

Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por lo tanto a los otros (pág. 14)

...sin arquitectura anatómica...(pág. 15)

...una advertencia esencial para la estética, sin la cual no es fácil penetrar en la fisiología del arte, lo mismo viejo que nuevo. (pág. 23)

...un discurso donde a cada palabra se le hubiese extirpado su significación habitual. (pág. 24)

...al extirparles su aspecto de realidad vivida...(pág. 27)

El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser; mientras gozamos de plenitud el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio cuando el horizonte se fija es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez. (pág. 29)

Wagner inyecta en el <<Tristán>> su adulterio con la Wessendonk (pág. 31)

...por la cual suele contagiarse del dolor o alegría del prójimo. Este contagio no es de orden espiritual, es una repercusión mecánica, como la dentera que produce el roce de un cuchillo sobre el cristal.(pág. 31)

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre operado.

Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. Lo más que podemos hacer es sumar o restar unas cosas de otras. Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas. (pág. 36-37)

[Las ideas] Son como el belvedere desde el cual vemos el mundo. Decía muy bien Goethe que cada nuevo concepto es como un nuevo órgano que surgiese en nosotros. (pág. 40)

La historia se mueve según grandes ritmos biológicos. (...)Y en efecto fácil es notar que la historia se columpia rítmicamente del uno al otro polo, dejando que en unas épocas predominen las calidades masculinas y en otras las femeninas. O bien exaltando unas veces la índole juvenil y en otras la madurez o ancianidad. (pág. 51-52)

3.2.-Metáforas náuticas.

En pocos años hemos visto crecer la marea del deporte en las planas de los periódicos, haciendo naufragar casi todas las carabelas de la seriedad. Los artículos de fondo amenazan con descender a su abismo titular, y sobre la superficie cinglan victoriosas las yolas de regata. (pág. 51)

...el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podrían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso. (pág. 27)

3.3.-Metáforas que expresan el conflicto.

El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada. (pág. 28)

La <<realidad>> acecha constantemente al artista para impedir su evasión. (pág. 28)

Cuando logra escapar un momento a la perpetua asechanza [de la realidad] no llevamos a mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo san Jorge, con el dragón yugulado a sus pies. (pág. 29)

Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestro límite, nuestros confines, nuestra prisión. (pág. 29)

3.4.-Metáforas degradadoras o valorativas.

Dejemos a un lado la fauna equívoca de los snobs (pág. 13)

El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. (pág. 14)

en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad en la realidad humana que en la obra está aludida. (pág. 18)

Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas. (pág. 19)

...germina en ellos un nuevo sentido del arte...(pág. 20)

...al hacerse la metáfora sustancia y no ornamento, cabe notar un raro predominio de la imagen denigrante que, en lugar de ennoblecer y realzar, rebaja y veja a la pobre realidad. Hace poco leía en un poeta joven que el rayo es un metro de carpintero y los árboles infolios del invierno escobas para barrer el cielo. El arma lírica se vuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina.(pág. 38) (con metáfora bélica incluida)

3.5.-Metáforas cinegéticas.

Si se le invita a soltar esta presa...(pág. 18)

El romántico caza con reclamo; se aprovecha inhonestamente del celo del pájaro para incrustar en él los perdigones de sus notas.(p' sg. 31)

3.6.-Metáforas diversas.

Guyau, ciertamente, no extrajo de su genial intento el menor jugo.(pág. 11)

...penetrar en la intimidad de los estilos...

...todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor... (pág. 12)

...a la impopularidad de la nueva música responde una impopularidad de igual cariz en las demás musas. (pág. 12)

Se dirá que todo estilo recién llegado sufre una etapa de lazareto...

...la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía...(pág. 12)

...minoría selecta que se había quedado anquilosada...(pág. 13)

Lo divide en dos porciones...(pág. 13)

...el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de

nervios, de aristocracia instintiva. (pág. 14)

Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso. (pág. 15)

...el arte germinal de nuestra época... (pág. 15)

El suceso lamentablemente atormenta de tal modo su corazón, ocupa tanta porción de su alma, que se funde con su persona, o dicho en giro inverso: la mujer interviene en la escena, es un trozo de ella. (pág. 22)

...la apasionada y cegadora angustia que inunda el alma de la pobre mujer. (pág. 22)

...la escena se apodera de él, le arrastra a su dramático interior prendiéndole, ya que no por su corazón, por el fragmento profesional de su persona. También él vive el triste acontecimiento aunque con emociones que no parten de su centro cordial sino de su periferia profesional. (pág. 22)

Frene a la pluralidad de direcciones especiales y de obras individuales, esa sensibilidad representa lo genérico y como el manantial de aquéllas. (pág. 26)

...un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa. (pág. 28)

Sobre ella [sobre la realidad] opera el arte y su operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz, brillo, compostura o reverberación. (pág. 29)

Poca cosa es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. (pág. 29)

La gente nueva ha declarado tabú toda injerencia de lo humano en el arte. (pág. 30)

El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía (...). No había otra manera de goce estético que la contaminación (pág. 31)

...el arte ha de ser plena claridad, mediodía de intelección (pág. 31)

Ver es una acción a distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas. (pág. 33)

...concluimos por sentir asco hacia aquella especie de

cadáveres alquilados. (pág. 33)

...al divino arte, gloria de la civilización, penacho de la cultura. (pág. 33)

Desde él [Debussy] es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llantos. (pág. 34)

Convenía libertar la poesía, que, cargada de materia humana, se había convertido en un grave, e iba arrastrando sobre la tierra, hiriéndose contra los árboles y las esquinas de los tejados. Mallarmé fue aquí el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente. Él mismo, tal vez, no realizó su ambición, pero fue el capitán de las nuevas exploraciones etéreas que ordenó la maniobra decisiva: soltar lastre.

¿Pues qué quieren? ¿Que el poeta sea un pájaro, un ictiosaurio, un dodecaedro? (pág. 35)

Todo esto le sabe a sociología, a psicología... (pág. 36)

...mentándolo de forma larvada y subrepticia (pág. 37)

Se usaba de la imagen similar con intención decorativa, para ornar y recamar la realidad amada (pág. 38)

El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que ordinariamente desatendemos. (pág. 39)

Tal vez lo esencial del latifundio de su libro... (pág. 39)

Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética.

...tomamos las ideas según son, -meros esquemas subjetivos- y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro,- habremos deshumanizado, desrealizado éstas. (pág. 40)

De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto su pupila hacia paisajes internos y subjetivos. (pág. 41)

...asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente del autor.

Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo.

El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad.(pág. 42)

La sutileza de ambas materias [el arte y la ciencia] las hace infinitamente dóciles al más ligero soplo de los alisos espirituales. Como en la aldea, al abrir de mañana el balcón, miramos los humos de los hogares para presumir el viento que va a gobernar la jornada, podemos asomarnos al arte y a la ciencia de las nuevas generaciones con pareja curiosidad meteorológica. (pág. 44)

erupciones de inonoclasia (pág. 43)

...cuya investigación requiere el más fino olfato. (pág. 44)

...interviene siempre como un truchimán la tradición artística (pág. 45)

¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica, algo así como el odimum professionis que acomete al monje tras largos años de claustro, una aversión a su disciplina, la regla misma que ha informado su vida?

He aquí el instante prudente para levantar la pluma dejando alzar su vuelo de grullas a una bandada de interrogaciones. (pág. 47)

Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente...(pág. 47)

Precisamente le empieza a saber algo a fruto artístico cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad. (...) Vuelve a ser símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar los chivos en la linde del bosque(pág. 50)

Sin embargo no es dudoso que la fórmula más próxima a la verdad será la que en giro más unitario y armónico valga para mayor número de particularidades -y, como en el telar, un solo golpe anude mil hilos. (pág. 53)

4.-El mismo trabajo se puede hacer con la personificación. Primero los alumnos buscan ejemplos de personificación y luego intentan explicar su valor estilístico en el texto. A continuación, algunos casos de personificación.

Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial. (pág. 12)

...penetrar en la intimidad de los estilos (página 11)

Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época mantiene con todas sus manifestaciones. (pág.12)

El romanticismo conquistó muy pronto al <<pueblo>>...El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta...(pág. 13)

Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa (pág. 13)

De tal suerte que sólo tolerará las formas propiamente artísticas, las irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas.

El arte joven (pág. 15)

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. Ya he indicado antes que la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente de nuestro aparato receptor. Un arte que nos proponga esta doble mirada será un arte bizco. El siglo XIX ha bizqueado sobremanera. (pág. 30)

Es una alegría con ojos, que vive de su motivación y parece fluir del objeto hacia el sujeto. (pág. 32) (con metáfora incluida)

Ya en Wagner la voz humana deja de ser protagonista y se sumerge en el griterío cósmico de los demás instrumentos. (pág. 33-34)

Todas las variaciones de propósitos que en estos últimos decenios ha habido en el arte musical pisan sobre el nuevo terreno ultraterreno genialmente conquistado por Debussy. (pág. 34)

5.-En cuanto al lenguaje, los alumnos deberán rastrear en el texto los siguientes fenómenos:

5.1.-Creación de palabras.

*Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan estos **ultra-objetos** (pág. 27)*

*...pisan sobre el nuevo terreno **ultraterreno** genialmente conquistado por Debussy. (pág. 34)*

...elevando la mirada sobre las **indentaciones** marcadas por cada inspiración particular...(pág. 36) (por el contexto, "marcas hechas con los dientes". Es, por lo tanto, una metáfora)

los árboles **infolies** del invierno (pág. 38)

el sostén **extrapoético** (pág. 39)

Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, **mundificamos** los esquemas, lo interno, lo subjetivo. (pág. 41)

...habremos deshumanizado, **desrealizado** éstas (pág. 40)

...sino dramas entre **pseudopersonas** que simbolizan ideas. (pág. 41-42)

esta furia de **geometrismo** plástico (pág. 43)

Si ahora echamos una mirada de reojo a la cuestión de qué tipo de vida se **sintomatiza** en este ataque al pasado artístico, nos sobrecoge una visión extraña, de gigante dramatismo. (pág. 46)

La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca <<**clownería**>> hasta el leve guiño irónico...(pág. 48)

5.2.-Juegos de palabras

Todas las variaciones de propósitos que en estos últimos decenios ha habido en el arte musical pisan sobre el nuevo terreno ultraterreno genialmente conquistado por Debussy. (pág. 34)

5.3.-Coloquialismos

Al pronto se le ocurriría a uno pensar que parejo tema es estéril. Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra. (pág.11)

Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea.

El poeta nos participaba lindamente sus emociones privadas de buen burgués; sus penas grandes y chicas, sus nostalgias...(pág. 34)

¿Pues qué quieren?¿Que el poeta sea un pájaro, un ictiosaurio, un dodecaedro?

No sé, no sé; pero creo que...(pág. 35)

5.4.-Lenguaje formal y culto. Citas clásicas.

Non creda donna Berta e ser Martino
DIVINA COMEDIA.-Paradiso XIII

Decía el evangelista: Nolite fieri sicut equus et mulus quibus nos est intellectur. (...)La masa cocea y no entiende (pág. 15)

En la escuela había leído la receta de Horacio: Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi. (pág. 23)

El pintor no hace otra cosa que poner los ojos en coulisse. (pág. 23)

Sólo atiende (...)a los valores cromáticos. En el pintor hemos llegado al máximum de distancia y al mínimum de intervención sentimental.

Ya enseñaba nuestro buen viejo Aristóteles que las cosas diferentes se diferencian en lo que se asemejan, es decir, en cierto carácter común. (pág. 25)

Como Clarín decía de unos torpes dramaturgos, fuera mejor que dedicasen su esfuerzo a otras faenas: por ejemplo, a fundar una familia. ¿Que la tienen? Pues que funden otra. (pág. 25)

En su fuga de lo humano no le importa tanto el término ad quem, la fauna heteróclita a que llega, como el término a quo, el aspecto humano que destruye. (pág. 28)

Ha de ser un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujerío de Circe. Cuando lora escapar un momento a la perpetua asechanza no llevamos mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo san Jorge, con el dragón yugulado a los pies. (pág. 29)

Dove si grida no è vera scienza, decía Leonardo de Vinci; neque lugere neque indignari, sed intelligere, recomendaba Spinoza. (pág. 29)

El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y mejor aún si no llega. Toute maîtrise jette le froid (Mallarmé) (Pág. 31)

¿No hay aquí un perfecto quid pro quo? (pág. 32)

cuotidiano (pág. 34)

se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética. (pág. 39)

...su lema bien podría ser aquel mandamiento de Porfirio que, adoptado por los maniqueos, tanto combatió San Agustín: Omne corpus fugiendum est. (pág. 43)

algo así como el odium professionis que acomete al monje tras largos años de claustro,...(pág. 47)

Todavía Cicerón por <<hablar latín>> dice latine loqui; pero en el siglo V Sidonio Apolinar tendrá que decir latialiter insurrare. Eran demasiado siglos para decir lo mismo de la misma forma. (Nota a pie de la página 47)

consiste en eliminar los ingredientes <<humanos, demasiado humanos>> y retener sólo la materia puramente artística. (pág. 47)

...suscita en él inesperada puericia...(pág. 50-51)

...un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo...(pág. 51)

...Isis miriónima, Isis la de los diez mil nombres, llamaban los egipcios a su diosa. (pág. 52)

5.5.-La precisión terminológica.

Conviene distinguir entre lo que no es popular y lo que es impopular (págs. 12-13)

Para gozar de ellos no hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística. Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. (pág. 18-19)

5.5.1.-Tecnicismo y lenguaje científico. Y metáforas científicas (quitando las médicas, que tienen su propio apartado)

La pesadumbre inevitable de este análisis quedaría compensada si nos permitiese hablar con claridad de una escala de distancias espirituales entre la realidad y nosotros. En esa escala los grados de proximidad equivalen a los grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario, significan grados de liberación en que objetivemos el suceso real, convirtiéndolo en puro tema de contemplación. Situados en uno de los extremos, nos encontramos con un aspecto del mundo -personas, cosas, situaciones- que es la realidad <<vivida>>; desde el otro extremo, en cambio, vemos todo en su aspecto de realidad <<contemplada>>. (pág. 23)

...una advertencia esencial para la estética, sin la cual no es fácil penetrar en la fisiología del arte, lo mismo viejo que

nuevo. (pág. 23)

Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad (pág. 30)

El genio individual permitía que, en ocasiones, brotase en torno al núcleo humano del poema una fotosfera radiante, de más sutil materia -por ejemplo, en Baudelaire. (pág. 34-35)

La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas. (pág. 36)

Todos los errores y aun estafas del cubismo no oscurecen el hecho de que durante algún tiempo nos hayamos complacido en un lenguaje de puras formas euclidianas. (pág. 43)

Dentro del artista se produce siempre un choque o reacción química entre su sensibilidad original y el arte que se ha hecho ya. (pág. 44)

La historia se mueve según grandes ritmos biológicos. (...)Y en efecto fácil es notar que la historia se columpia rítmicamente del uno al otro polo, dejando que en unas épocas predominen las calidades masculinas y en otras las femeninas. O bien exaltando unas veces la índole juvenil y en otras la madurez o ancianidad. (pág. 51-52)

5.6.-Etimologías y formas arcaicas.

Autor viene de auctor, el que aumenta. (pág. 35)

rigorosamente hablando (pág. 41)

...materias capaces de tamañas repercusiones...(pág. 50)

6.-La dramatización de ideas.

Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. (pág. 12)

Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fulisarlos o esforzarse por comprenderlos (pág. 20)

No interviene en el hecho con la apasionada y cegadora angustia que inunda el alma de la pobre mujer. (pág.22)

...la escena se apodera de él, le arrastra a su dramático interior prendiéndole, ya que no por su corazón, por el fragmento profesional de su persona. (pág. 22)

Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética. (pág. 30)

Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina ha entusiasmado siempre a la plebe. (pág. 33)

¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte? (pág. 33)

Convenía libertar la poesía, que, cargada de materia humana, se había convertido en un grave, e iba arrastrando sobre la tierra, hiriéndose contra los árboles y las esquinas de los tejados.

...sobreviene el menester de no nombrar el objeto tremendo sobre el que ha recaído el tabú. (pág. 37)

...hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida (pág. 38)

No parece excesivo afirmar que las artes plásticas del nuevo estilo han revelado un verdadero asco hacia las formas vivas o de los seres vivientes. (pág. 42)

¿Por qué los artistas sienten horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo y la suplanta por el esquema geométrico? (pág. 42-43)

...periódicamente atraviesa la historia esta furia de geometrismo plástico (pág. 43)

Ya en la evolución del arte prehistórico vemos que la sensibilidad comienza por buscar la forma viva y acaba por eludirla, como aterrorizada o asqueada(...) A veces este asco a la forma viva se enciende en odio y produce conflictos públicos. (pág. 43)

...una espontánea, indefinible repugnancia a los artistas tradicionales... (pág. 45)

...encontrará esta misma voluptuosidad dando a esta obra un carácter agresivo contra las normas prestigiosas. (pág. 45)

Si ahora echamos una mirada de reojo a la cuestión de qué tipo de vida se sintomatiza en este ataque al pasado artístico,

nos sobrecoge una visión extraña, de gigante dramatismo. (pág. 46)

¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica, algo así como el odium professionis que acomete al monje tras largos años de claustro, una aversión a su disciplina, la regla misma que ha informado su vida? (pág. 37)

Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. Una vez escrita esta frase me espanto de ella al advertir su innumerable irradiación de significados diferentes. (pág. 50)

Es muy difícil gritar que el arte siempre es posible dentro de la tradición. (pág. 54)

BIBLIOGRAFÍA

-CHUST JAURRIETA, Carmen, "La metáfora en Ortega y Gasset", Boletín de la Real Academia Española, 1963, Tomo 43, número 168.

-LAZARO CARRETER, Fernando, "Esbozo de una poética de Ortega y Gasset", Revista de Occidente, 1985, n° 48-49

-SENABRE SEMPERE, Ricardo, Lengua y estilo y Gasset, Salamanca, 1964

-PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, Manual de literatura española X. Novecentismo y vanguardia, Cénlit Ediciones, 1991.

Las citas de las obras de José Ortega y Gasset proceden de las siguientes ediciones:

-Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela, Espasa Calpe, Colección Austral, Cuarta edición, Madrid, 1982.

-La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

-Estudios sobre el amor, Alianza Editorial, Madrid, 2009.