Artículos

https://doi.org/10.34024/prometeica.2026.33.20964

# ORTEGA Y GASSET Y EL ARTE JOVEN COMO EXPRESIÓN DEL SENTIDO DEPORTIVO Y FESTIVAL DE LA VIDA

*ORTEGA Y GASSET E A ARTE JOVEM COMO EXPRESSÃO DO SENTIDO ESPORTIVO E FESTIVO DA VIDA*

*ORTEGA Y GASSET AND YOUNG ART AS AN EXPRESSION OF SPORTIVE AND FESTIVE SENSE OF LIFE*

***Antonio Gutiérrez Pozo***
*(Universidad de Sevilla, España)*
*agpozo@us.es*

Recibido: 15/08/2025
Aprobado: 07/04/2026

RESUMO

A arte jovem ou arte de vanguarda do início do século XX é o objeto de estudo da principal obra que Ortega y Gasset dedicou a temas estéticos e artísticos, La deshumanização da arte. Este livro contém uma meditação filosófica de natureza fenomenológica sobre essa manifestação artística. O seu objetivo é partir do facto da nova arte de vanguarda para extrair o seu sentido essencial. Nessa meditação, Ortega descobre, em primeiro lugar, que a arte jovem é inseparável do seu contexto histórico-vital, a crise da modernidade provocada pelo culturalismo e pelo economicismo e, em segundo lugar, que essa arte, ao mesmo tempo, representa o espírito do novo tempo histórico que está a nascer e cujo sentido esportivo e festivo da vida é expressão.

Palavras-chave: Ortega. meditação. arte jovem. sentido esportivo e festivo.

ABSTRACT

Early 20th-century young art or avant-garde art is the subject of Ortega y Gasset's main work on aesthetic and artistic themes, The Dehumanization of Art. This book contains a philosophical meditation of a phenomenological nature on this artistic manifestation. Its aim is to start from the fact of the new avant-garde art in order to extract its essential meaning. In this meditation, Ortega discovers, first, that young art is inseparable from its historical and vital context, namely, the crisis of modernity caused by culturalism and economism, and, second, that this art, at the same time, represents the spirit of the new historical era that is emerging and whose sportive and festive sense of life it expresses.

Keywords: Ortega. meditation. young art. sportive and festive sense.

RESUMEN

El arte joven o arte de vanguardia de principios del s. XX es el objeto de estudio del principal trabajo que Ortega y Gasset dedicó a temas estéticos y artísticos, La deshumanización del arte. Este libro contiene una meditación filosófica de naturaleza fenomenológico sobre esa manifestación artística. Su objetivo es partir del hecho del nuevo arte de vanguardia para extraer su sentido esencial. En esa meditación Ortega descubre, primero, que el arte joven es inseparable de su contexto históricovital, la crisis de la modernidad provocada por el culturalimo y el economicismo, y, segundo, que ese arte, al tiempo, representa el espíritu del nuevo tiempo histórico que está naciendo y de cuyo sentido deportivo y festival de la vida es expresión.

Palabras clave: Ortega. meditación. arte joven. sentido deportivo y festival.

## 1. Introducción

El arte de vanguardia de principios del s. XX representa para Ortega tanto un fenómeno estético como cultural, histórico y sociológico. No se pueden entender las características específicamente estéticas del arte de vanguardia -llamado por Ortega 'arte joven' o 'arte nuevo'- sin conectarlas con los fundamentos históricos y sociales sobre los que se levanta esta manifestación artística. *La deshumanización del arte* (*DA* en adelante) es el texto principal en el que Ortega reflexionó sobre este fenómeno artístico esencial de las dos primeras décadas del s. XX. El libro se publicó en 1925, aunque sus seis primeros apartados aparecieron en 1924 en el periódico *El Sol* de Madrid. Este artículo se plantea dos objetivos. En primer lugar, desentrañar esa dimensión histórica, social y cultural que, según Ortega, explica el arte joven, es decir, explicitar el contexto vital del cual es expresión y que le da sentido, y que no es otro que el de la crisis de la modernidad. Para lograr este objetivo es imprescindible entender aquella obra principal que Ortega destinó al análisis de este nuevo arte. Por ello, el segundo objetivo propuesto es precisar el estatus de *DA.* El orden en el tratamiento de estos dos aspectos lógicamente tiene que ser el contrario. Primero, estudiaremos el carácter y la posición de este libro, lo que requiere, por un lado, precisar el concepto de la disciplina estética, distinguiendo entre estética desde arriba y desde abajo, y, por otro, discutir la noción de manifiesto artístico. Descubriremos que *DA* es una expresión más del modo filosófico de pensar propio de Ortega, el meditar. Segundo, expondremos el arte joven desde la perspectiva de sus raíces vitales histórico-sociales que son, a juicio de Ortega, las que le dan sentido, como ocurre con todo fenómeno cultural. Esta exposición obligará a combinar el imperativo de autonomía del arte con su condicionamiento vital. Comprobaremos que el marco histórico y vital del arte joven es la crisis del mundo moderno y el nacimiento de un nuevo modo de entender la existencia que Ortega llama 'sentido deportivo y festival de la vida', el cual está en la base del naciente arte y es lo que esencialmente expresa.

## 2. El estatus de La deshumanización del arte

### 2.1. Estética desde arriba y desde abajo

Fechner introdujo en 1876 una distinción metodológicamente esencial para el análisis de cualquier teoría estética con nivel filosófico. Diferenció dos maneras de hacer estética desde la filosofía: la estética desde arriba (*von oben*) y desde abajo (*von unten*) (Fechner, 2013, 1-7). Una estética hecha desde arriba significa una estética hecha desde una filosofía previamente elaborada, de modo que entendemos *a priori* la realidad estética desde los conceptos de una filosofía ya dada sin atender a su particularidad fáctica. Una estética así no es sino una filosofía aplicada. La estética desde arriba es una forma de idealismo estético. Difícilmente las estéticas filosóficas se liberan de este apriorismo, pero claros ejemplos de esta posición son las estéticas de Kant o Hegel. Las estéticas desde abajo están elaboradas desde los hechos estéticos, incluidos los artísticos. Se trata de un verdadero empirismo estético. La estética entonces se movería en la pura inmanencia estética. Este empirismo sería el ideal de una estética, siempre que solo fuera su punto de partida y no se limitara a un puro análisis inmanente que no trascendiese la pura experiencia estética. Adorno (1980, 451) sostuvo que una teoría filosófica que "se limita al arte no acierta con él". Si se limita a la pura descripción de los hechos estéticos, o sea, si se reduce como una *primera reflexión* a la pura inmanencia, no puede conocer la verdad que piensa el arte. Esto es lo que caracteriza

a la teoría positiva del arte, la crítica o la historia del arte, que se circunscriben a ser puros análisis inmanentes. Pero la filosofía, la estética es algo más. Una vez instalados en esa experiencia, consiste en una *segunda reflexión* que trasciende la pura inmanencia para encontrar su sentido. Esto es lo que distingue a la estética, su estatus ideal. En consecuencia, resume Adorno (1980, 125), "la estética no es filosofía aplicada, sino que es filosófica en sí misma". No es filosófica porque aplique desde fuera una filosofía a la realidad objetiva de los hechos estéticos, sino porque realiza una segunda reflexión sobre la objetividad empírica de la experiencia estética que extrae lo filosófico que late ya en ella. Esta tesis presupone que el arte consiste en pensamiento intuitivo de la verdad que solo se despliega conceptualmente mediante esa segunda reflexión. Es más, no solo "el arte está esperando ser explicado", sino que "la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es nada" (Adorno, 1980, 524, 175). El arte posee una verdad filosófica intuitiva en germen que si no es explicada conceptualmente queda nonata. Hacerlo es el papel de la estética que, por tanto, es filosófica en tanto lleva al nivel del concepto la verdad que late intuitivamente en el pensar del arte. Este sería el ideal de una estética filosófica, ni empirista ni idealista. Parte de lo empírico, pero para no reducirse a ser teoría, crítica o historia del arte; la estética debe retorcer conceptualmente aquellas experiencias con una segunda reflexión que desvele la verdad filosófica que contienen implícitamente.

### 2.2. La deshumanización del arte no es un manifiesto

Para aclarar su estatus, preguntamos si la teoría estética expuesta en *DA* es desde arriba o desde abajo. Es necesario advertir antes que, tras una etapa entre 1917-1921 en la que se dedicó más a asuntos políticos, Ortega, desde el inicio de la década de los veinte, se "refugia en la estética" entendida como fuerza que amplía los límites del mundo añadiendo un universo de idealidad (Llera, 2001, 122. Cf. Bozal, 2000, 15). La razón de este giro estético es su desencantamiento con la indecorosa situación de la política y la vida pública españolas que desembocó en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), y que Ortega elevó a reflexión filosófica en *España invertebrada* de 1922 (Villacañas, 2023, 410-443). Durante cinco años (1921-1925) publica muchos de sus más conocidos trabajos de filosofía del arte, como "Musicalia", "Meditación del marco", "Arte en presente y en pretérito" o "Sobre el punto de vista en las artes", y, entre ellos, *DA*, que es el texto de estética más significativo del pensamiento orteguiano (Carriazo, 2023, 242s; Morujão, Dimas, Relvas, 2021, 108s). El objeto principal de *DA* es "la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro" (*DA*, 847)[1] que están surgiendo a principios del s. XX. Pero *DA* no puede entenderse exclusivamente como una reflexión sobre ese momento histórico-artístico de las vanguardias, sino además, y sobre todo, como un hito fundamental en la reflexión de Ortega sobre la esencia del arte. Ya en *El tema de nuestro tiempo*, había denominado *arte joven* y *arte nuevo* a todo ese novedoso arte de vanguardia (*TNT*, 607). Estos mismos nombres sigue recibiendo en *DA* este nuevo arte que surge como consecuencia del desinterés e incluso de la repugnancia que despierta en la generación joven el arte anterior y tradicional del s. XIX (*DA*, 847s). Ortega nunca emplea el término de 'vanguardia'.

Parece entonces razonable pensar que *DA*, que reflexiona sobre estas experiencias artísticas concretas y novedosas, se constituyese en una estética desde abajo. Ahora bien, una serie de hechos impiden aceptar la tesis de que *DA* represente una suerte de estética empirista sin más. En primer lugar, no resulta aceptable comprender *DA* como una estética verdaderamente arraigada en el arte joven fáctico, si tenemos en cuenta que Ortega ha escrito que "las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocremente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular" (*DA*, 857), y que "se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo" (*DA*, 877). Al tiempo, asegura que "el arte actual consiste en que no lo hay", que estos artistas jóvenes realmente "no tienen un arte; solo un intento hacia él" (*APP*, 909s). El arte joven parece interesar a Ortega más como un objeto teórico que como un elemento exclusivamente estético (Gracia, 2014, 305). Encontramos, en segundo lugar, otras declaraciones de Ortega que cuestionan que su estética pueda estar hecha desde abajo, desde las realidades artísticas. Si en 1921 había confesado que "yo no entiendo nada de música" (*MUS*, 373), en 1926 se declara "uno de los hombres

[1] Los textos de Ortega de sus *Obras completas* llevan abreviaturas en cursivas establecidas alfabéticamente en Referencias.

que menos conexiones tienen con el arte pictórico del cual cada día entiendo menos" (*VER*, 3). Veinte años después, Ortega vuelve a reconocer que "soy un gran ignorante en materias de historia artística" (*PGOY*, 759). No parece razonable pensar que quien confiesa que no entiende del arte real acontecido pueda hacer una estética basada en esas experiencias que manifiesta ignorar. Por tanto, se equivocan quienes esperan encontrar en *DA* una teoría positiva sobre el arte de vanguardias. No debemos entender el libro de Ortega como una contribución al conocimiento historiográfico-artístico de esos movimientos estéticos. Si concebimos *DA* como una teoría de la vanguardia y cotejamos sus ideas con el arte vanguardista objetivo, el texto nos resultará decepcionante (Bozal, 2000, 11).

Aunque en su tiempo fue comprendida como tal por los jóvenes del mundo de la cultura (Martín, 2008, 146; Brihuega, 1979, 50, 409ss) y se ha sostenido que es "el mejor manifiesto de la vanguardia española" (Llera, 2005, 102), *DA* tampoco es un manifiesto en favor del arte de vanguardia (Urrutia, 2006, 13; Aubert, 2010, 134). El vínculo entre manifiestos y arte vanguardista ha sido esencial: "No hay movimiento de vanguardia sin manifiesto" (Asholt, Fähnders, 1995, xv; Noudelmann, 2000, 56s). El manifiesto como texto literario está tan ligado al arte vanguardista que "es considerado como el género inevitablemente unido a las vanguardias" (Tomiche, 2015, 152). Ahora bien, el manifiesto puede servir de panfleto cuyo objetivo es la promoción del movimiento artístico correspondiente, pero también de anuncio que pretende explicar al público el nuevo código estético que trae consigo una naciente corriente artística. El manifiesto es lógico y necesario en un arte vanguardista, que se presenta como novedad radical que rompe los códigos establecidos tradicionalmente. Ionesco (1975, 77s) entendió la vanguardia como oposición y ruptura, y al artista de vanguardia como un individuo con conciencia rebelde, enfrentado al sistema establecido en su tiempo. Se presupone que el público, prisionero del arte anteriormente dominante, no va a poder entender este nuevo movimiento tan ajeno a la tradición. De ahí que necesite un preámbulo teórico que le explique semejante novedad artística. La conciencia de ruptura propia del arte de vanguardia hace obligatorio que dicho arte se presente acompañado por el manifiesto explicativo. Vattimo (1985, 34) ha radicalizado la comprensión del manifiesto en el arte de vanguardia, pues dejaría de ser un simple acompañante de la obra, un comentario supeditado a la obra que pretende esclarecer, para convertirse en sustancia misma de la praxís artística. El programa teórico del manifiesto vanguardista entonces pretende valer por sí mismo, con independencia de la obra, de modo que invierte la relación jerárquica entre comentario y obra: "Nunca la exposición programática había predominado tanto sobre las obras, de manera que la poética no vale ya para entender y estimar mejor las obras, sino que las propias obras son ahora las aclaraciones de los programas, las muestras provisionales de las poéticas" (Vattimo, 1985, 34). En la vanguardia, el manifiesto ocupa el lugar que la tradición artística había reservado para las obras. Pero *DA* no es nada de esto. Resulta inverosímil sostener que puede escribir un manifiesto sobre las vanguardias quien afirma que ese arte no ha creado todavía nada que valga la pena.

### 2.3. Filosofía del arte de un transeúnte

*DA* no responde al método de una estética desde abajo, pero, ajena al idealismo filosófico, tampoco al de una estética desde arriba, que legisla la verdad de la realidad artística desde una previa teoría filosófica. Ortega rechaza que la comprensión filosófica del arte pueda erigirse en la última palabra sobre el arte, la que desvela su verdad. Contra esta posición imperialista de la filosofía, Ortega precisa que, consciente de su ignorancia, en materia artística "he sido tan solo un transeúnte", es decir, alguien que "va a otra cosa de la cual se ocupa, de la cual entiende", y que "lo que ve de las cosas al paso, conforme va a lo suyo", tendrá interés y será fértil (*IVEL*, 890). Este método del transeúnte describe la posición propia del filósofo cuando se enfrenta a asuntos que no son los propiamente suyos. El filósofo ni se reduce a la pura inmanencia artística ni decreta su verdad desde su trascendencia filosófica. Más bien, desde la perspectiva de sus propias preocupaciones filosóficas contempla la realidad artística para aumentar de forma interesante nuestro conocimiento de ella. La filosofía del arte, según Ortega, no persigue desplazar a los expertos en arte para ponerse en su lugar como si tuviese un acceso privilegiado a la verdad, sino "establecer en torno a ellos una orla de múltiple colaboración que no les vendría mal" (*PGOY*, 760). Lo que pretende con su filosofía transeúnte es fundar un diálogo entre la filosofía del arte y los distintos saberes positivos del arte que resulte beneficioso para ambos. Por una parte, la filosofía

aprende de esos conocedores de arte muchas cosas que ignora y que ayudan al trabajo del filósofo del arte, y, por otra, los historiadores del arte, que "no tienen ni la más remota idea de lo que es la historia y solo una espeluznantemente vaga de lo que es arte, de lo que es ser pintor" (*PGOY*, 760), extraen de la filosofía del arte conocimientos esenciales para hacer una mejor historia del arte. Lo que hace la filosofía del arte con aquellos saberes sobre el arte es "colaborar desde lejos con ellos, ofreciéndoles vistas tomadas bajo ángulos que no son los acostumbrados en su ciencia" (*VEL*, 606), y abriéndoles así horizontes que les eran desconocidos. Lejos de ser la 'última palabra' sobre el arte en general o sobre el arte joven en particular, *DA* es el resultado de la asunción por parte de Ortega de la limitación de su propio examen filosófico sobre ese nuevo arte, pues advierte que puede que "no contenga sino errores", aunque abriga la "esperanza de que tras él se hagan otros más certeros", de modo que "entre muchos podremos repartirnos los diez mil nombres" (*DA*, 876), esto es, las múltiples perspectivas que contiene toda realidad. *DA* es un ejemplo de la filosofía del arte de un transeúnte que expone Ortega.

### 2.4. La meditación fenomenológica como desvelamiento del sentido del mundo vital

A nuestro entender, *DA* es una meditación filosófica, una meditación más en la larga serie de meditaciones que pueblan la obra de Ortega desde *Meditaciones del Quijote* (1914) hasta "Meditación del saludo" (1950), pasando por las meditaciones dedicadas al Escorial (1915), o al marco (1921), nuestro tiempo (1928), la técnica (1933), la criolla (1939), el pueblo joven (1939) y Europa (1949). Es una meditación filosófica que, aunque centrada en el nuevo arte, excede lo estético y forma parte del proyecto cultural, político y social que representa el pensamiento orteguiano (Hernández, 2018, 226). Aunque no lo explicite en el título, Ortega entiende *DA* como una meditación: "La nueva sensibilidad estética reclama alerta meditación" (*DA*, 874). Lejos de ser una simple etiqueta que usa Ortega, 'meditación' es un término muy significativo de su pensamiento, representa el carácter de su filosofía de la razón vital (Gingerich, 2023, 143ss). No es casual que Ortega inicie el empleo del término para titular su primera gran obra, la obra donde ejecuta la versión más temprana de su pensamiento y esboza su trayectoria futura (Cerezo, 2011, 72ss), *Meditaciones del Quijote*, libro escrito en 1913 al mismo tiempo que su trabajo "Sobre el concepto de sensación", texto en el que reflexiona sobre *Ideen I* de Husserl, recién publicadas. Tampoco es casualidad. El término y la naturaleza misma del pensar meditativo de Ortega tienen un indudable "sabor fenomenológico" (Cerezo, 1984, 218n) que marca, en cierto modo, el destino de su filosofía.

En favor del neokantismo de Natorp y Cohen, Villacañas (2023, 133ss, 156, 168ss, 227-231, 247ss) minimiza injustamente la presencia de la fenomenología husserliana en el pensamiento de Ortega en estos años 1914-1920, a partir de los cuales ciertamente se recupera la influencia de Nietzsche, aunque sin que desfallezca la influencia fenomenológica. Es indudable la permanencia de Kant, que tanta importancia tuvo en la configuración de la filosofía orteguiana durante la década anterior, pero esto no impide reconocer la impronta fenomenológica de su pensamiento especialmente a partir de 1913. Algunas declaraciones de Ortega no pueden ser más explícitas. De Husserl escribió que era "el más grande filósofo actual" (*PHFV*, 400). También sostuvo que "la filosofía actual de tipo más riguroso y científico procede de Brentano, al través de sus grandes discípulos", los jóvenes que han influido más decisivamente en el pensar europeo: Husserl, Meinong, Stumpf o Ehrenfels (*PPB*, 47). Refiriéndose al comienzo del s. XX, cuando el pensamiento estaba dominado por el positivismo -para el que solo había hechos y no cosas con sentido- y el neokantismo -que solo encontraba sentido en la cultura-, Ortega declaró que "la gigantesca innovación entre ese tiempo y el nuestro ha sido la 'fenomenología' de Husserl" (*SCH*, 218). Podemos asumir, con Villacañas (2023, 168), que "no se puede decir que Ortega se adscribiera a la fenomenología", pero con matices. Por supuesto Ortega no fue un fenomenólogo si ello implica aceptar la fenomenología trascendental de *Ideen I*. Ortega es un pensador cuya originalidad se constituye en el diálogo con distintas perspectivas filosóficas, pero, a nuestro juicio, resulta claro que a partir de 1913 su interlocutor más importante es la fenomenología, de cuya orientación trascendental siempre se mantuvo al margen debido a su propio temple personal filosófico de carácter mediterráneo, mundano y vitalista (Cf. Cerezo, 1984, 202ss; Morujão, Dimas, Relvas, 2021, 47-54). La filosofía de la razón vital es una filosofía de la razón, conceptual, heredera de la tradición cartesiana de la objetividad, la claridad y la distinción, y Ortega creyó que la fenomenología de Husserl representaba entonces su

versión más actualizada. Pero también es una filosofía del mundo vital, de las cosas inmediatas, una filosofía que no quiere perder la cercanía del mundo y las experiencias vitales. Este mundo es el objeto del pensamiento orteguiano, su texto eterno (*MQ*, 788). La relevancia central que tuvo la fenomenología husserliana para Ortega se muestra en el hecho de que la entendió como método adecuado para detenerse reflexivamente en este plano de las vivencias donde confluyen yo y circunstancias con la intención de desvelar su sentido, las esencias que busca la filosofía. Para llevar a cabo este cometido metodológico, la fenomenología tenía que liberarse de su trascendentalismo.

Qué significa meditación para Ortega y en qué sentido es de índole fenomenológica. El meditador es un espectador que "especula, mira", y "lo que quiere ver es la vida según fluye ante él" (*VP*, 162). La meditación incluye el ver, pero no es un mero ver, pues "hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar" (*MQ*, 769). El meditador orteguiano es un contemplador, pero su ver es reflexivo, interpretativo, conceptual, no un simple reflejo. El meditador no mira simplemente con los ojos, mira con conceptos, algo que Ortega había aprendido ya en Kant, para el que la percepción está inevitablemente condicionada por la estructura trascendental subjetiva. No hay pura percepción, es un mito positivista; la mirada está condicionada por conceptos. Contra el ideal abstracto del puro realismo, lo que hay es una percepción interpretativa, hermenéutica: "Solo la visión mediante el concepto es una visión completa; la sensación nos da únicamente la materia difusa y plasmable de cada objeto; nos da la impresión de las cosas, no las cosas" (*MQ*, 785). Ortega reconoce que "jamás nos dará el concepto lo que nos da la impresión, la carne de las cosas", pero "sin el concepto no sabríamos bien dónde empieza ni dónde acaba una cosa", de modo que "el concepto será el verdadero instrumento u órgano de la percepción y apresamiento de las cosas" (*MQ*, 784). Esto es lo kantiano que perdura en Ortega y que fundamenta la idea de meditación, pero no es lo esencial del meditar, que responde más bien al espíritu fenomenológico.

En primer lugar, hay que advertir que en el pensamiento kantiano no solo se ve conceptualmente, sino que además los conceptos trascendentales proyectan su sentido o *logos* sobre una materia insignificante. El *logos* entonces no es objetivo ni empírico, sino más bien subjetivo-trascendental. Ortega rechaza esta posición. El sentido está en las cosas del mundo vital, aunque latente o profundamente, esperando la meditación amorosa que lo desvele y patentice: "¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda" (*MQ*, 748). "Lo categorial es empírico, es hecho", escribirá en 1934 y añadirá que "la totalidad, la síntesis, el *Zusammenhang* era un simple hecho mientras en Kant es precisamente el síntoma de lo que no es hecho, sino acción del sujeto, añadido subjetivo a lo dado y facticio" (*PPA*, 140s). Este sentido que late en las cosas del mundo vital, lo categorial, es la razón vital orteguiana, una racionalidad que no es idealidad subjetiva impuesta a las cosas, sino el logos de las cosas, la propia vida como razón, un sentido que necesita la meditación subjetiva para manifestarse. Ortega (2009, 72) advierte que si Dilthey "conceptúa la vida desde la razón pura, él, al contrario, comprende todo, "incluso la razón pura, desde la vida". La razón se nutre de la fuente de la vida y sin su asistencia se seca (Molinuevo, 2002, 119s; Úbeda, 2024, 131). Las cosas vírgenes solo dan a luz su tesoro de sentido cuando el sujeto las medita amorosamente: "La meditación es ejercicio erótico" (*MQ*, 782). Lo que según Ortega ha hecho posible esta recuperación del sentido en el mundo vital, liberado ya del subjetivismo idealista-trascendental kantiano, ha sido la fenomenología husserliana, "la gigantesca innovación" por la que "el mundo se cuajó y empezó a rezumar sentido por todos los poros" (*SCH*, 218). Solo entonces, desde esta base fenomenológica, puede surgir la meditación como desvelamiento del sentido alojado en el mundo de la vida. El pensamiento orteguiano comenzó esta liberación del idealismo en 1913. No podemos compartir la tesis de Villacañas (2023, 454n, 505ss) que solo hace efectiva la salida de la cárcel culturalista del neokantismo en *El tema de nuestro tiempo* de 1923.

En segundo lugar, de acuerdo con la distinción e "inseparabilidad del hecho y la esencia" establecidas en *Ideen I* (Husserl, 1985, 18), Ortega sostiene que en el "mundo de las puras impresiones", en el "mundo patente" de los hechos, "hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquél no es, por ello, menos real" (*MQ*, 768). Es el ámbito del sentido o de las esencias que late en/tras el mundo patente fáctico. Añade que "para que este mundo superior exista ante nosotros necesitamos abrir algo más que los ojos" (*MQ*, 768). Tenemos que meditar. En efecto, si nos limitamos

CC BY NC

en clave positivista-empirista radical a los puros hechos, no podremos acceder al sentido esencial. Husserl (1985, 47) anticipó que "el empirismo niega las ideas, las esencias, los conocimientos esenciales". Ortega reconoce que la fenomenología representa el método para extraer/desvelar el *logos* que yace latente en las cosas del mundo vital: "Lo que hace de la fenomenología una novedad consiste en elevar a método científico la detención dentro de ese plano de lo inmediato y patente en cuanto tal de lo *vivido*" (*CS*, 634). Ese método es la meditación, la tarea propiamente filosófica del espectador. La meditación, denominada también 'salvacion' por Ortega, consiste en, "dado un hecho, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado" (*MQ*, 747). Meditar es desvelar la esencia, el pleno o verdadero ser que cada cosa posee como su 'poder ser'.

### 2.5. *La deshumanización del arte* como meditación del arte joven

La meditación ni es idealismo puro ni puro empirismo. En consecuencia, la meditación que es *DA* ni es estética desde abajo ni desde arriba, sino una combinación de ambas. Empieza siendo empirista, 'desde abajo', pues parte y se centra en un hecho: el arte joven, el nuevo arte que rechaza la tradición artística. La declaración de Ortega es bien explícita: "El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún: les repugnaba" (*DA*, 853). Pero ni se limita a constatar ese hecho (estética desde abajo), ni le impone una filosofía (estética desde arriba). Lo que pretende Ortega, de acuerdo con el espíritu fenomenológico, es entenderlo, desvelar su sentido. Ortega escribe que con estos jóvenes artistas "cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación" (*DA*, 853). El resultado de esta decisión es *DA* como meditación sobre el hecho 'arte joven'. Dado ese hecho, intenta llevarlo a su posible plenitud, patentizar su esencia. Esa esencia todavía no se ha realizado efectivamente en obras concretas, razón por la cual a Ortega no le interesaban ni las direcciones particulares de este arte, ni sus obras concretas. Por eso, confiesa, "de las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización", es decir, "he procurado buscar el sentido de los nuevos propósitos artísticos" (*DA*, 876), un sentido que solo aparece en las obras concretas de modo latente y que Ortega hace patente en *DA*. Como meditación que es, *DA* se vuelca sobre esas obras concretas del arte joven real (estética desde abajo), pero las ve de forma interpretativa (desde arriba). El meditar orteguiano en *DA* es una fusión indisoluble de esos dos movimientos, idealista y empirista, desde arriba y desde abajo. El sentido del nuevo arte surge cuando la mirada fenomenológica del hecho 'arte joven' está condicionada por su perspectiva filosófica (Ferrari, 2013, 598). Ortega ve el arte joven interpretándolo desde su filosofía raciovitalista e interpreta ese arte nuevo viéndolo, atento siempre a sus realizaciones concretas. La contemplación orteguiana del arte joven está interpretada principalmente desde su comprensión de todo fenómeno cultural como un acontecimiento con raíces vitales histórico-sociales. Seguidamente expondremos cómo Ortega entiende el arte joven desde su contexto histórico-social.

## 3. Las raíces histórico-sociales del arte joven

### 3.1. Autonomía artística y condicionamiento vital

Todo fenómeno cultural, según Ortega, "está sometido a dos poderes distintos", lo vital y lo objetivo, o sea, "la cultura no puede ser regida exclusivamente por sus leyes objetivas o transvitales, sino que, a la vez, está sometida a las leyes de la vida" (*TNT*, 584). Una teoría científica, p. e., "aparte de su verdad o su error, es un cuerpo de pensamientos que nace en un alma" (*SHE*, 642). Como cualquier otra actividad cultural, el arte también posee estas dos caras, una objetiva, que es su contenido, su naturaleza en sí, y la otra su fundamento vital, histórico y sociológico. El primer capítulo de *DA* consiste en "tomar el arte por el lado de sus efectos sociales", los cuales pueden parecer, "a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética que no se ve muy bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos" (*DA*, 847). En *DA* se hace, se accede a la esencia propiamente estética del arte joven a partir de su dimensión sociohistórica. Por tanto, estos aspectos aparentemente externos nos ofrecen noticias relevantes de la esencia del arte en general y de la vanguardia en particular. Ortega

CC BY NC

defiende la autonomía del arte pues afirma que "el arte nuevo es un arte artístico", o sea, que tiende "a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte" (*DA*, 853. Cf. Gracia, 2014, 307); pero, al tiempo, ha sostenido que ese espacio artístico, como el resto de ámbitos culturales, tiene su origen en unas bases vitales. Lo artístico no es un mundo aparte, está insertado en un mundo vital e histórico: "Es ilusorio creer que la situación artística depende solo de factores estéticos" (*APP*, 916). Las obras de arte no consisten solo en los elementos materiales de que están compuestas, sino que llevan consigo, como un subsuelo, un mundo vital que les da sentido y sin el cual no pueden ser comprendidas (García, 1997, 88s). Por este motivo, según Ortega, no podemos tener una experiencia estética directa de obras que suponen contextos vitales e históricos ajenos al nuestro; solo podemos vivir estéticamente como arte las obras que comparten con nosotros ese subsuelo de sentido. Para Ortega, el arte del pasado "pierde su eficacia estrictamente estética", de manera que "el arte del pasado no 'es' arte; 'fue' arte" (*APP*, 910s). Podemos conocer el arte de otros contextos culturales reconstruyendo sus supuestos latentes, pero no podemos vivirlo directamente. El esteticismo cree poder gozar directamente obras desarragaidas de su marco vital y cultural porque no entiende que las obras de arte solo son tales dentro de sus mundos vitales, los cuales, aunque podemos conocerlos y acercarnos a las obras de arte en ellos producidas, son esencialmente algo vivido y no simplemente algo conocido, de modo que con otras culturas ajenas a la nuestra y con las obras artísticas en ellas surgidas solo podemos tener relaciones externas.

En tanto objetos estéticos, las obras de arte son autónomas, pero en esos objetos interviene un mundo de presupuestos de toda índole. Lo estético como tal es una realidad cerrada sobre sí: "Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba" (*DA*, 864). Pero toda realidad estética -como científica, religiosa o política- está condicionada por la historia, por el *pathos* sentimental epocal: "Lo que pensamos y lo que hacemos es resultado y fruto de un clima sentimental que traemos al mundo" (*PMR*, 626). Y también por la naturaleza histórica del ser humano que la ha hecho posible: "Cualquiera que sea el valor atribuido por nosotros a una obra de la cultura –un sistema científico, un cuerpo jurídico, un estilo artístico-, tenemos que buscar tras él un fenómeno biológico, el tipo de hombre que la ha creado" (*KAN*, 261). Ahora bien, estas raíces vitales, según Ortega, no obstaculizan la autonomía de lo artístico. Efectivamente, tal tipo humano y tales circunstancias históricas dan lugar a un determinado tipo de arte y no otro, porque, en palabras de Wölfflin (2020, 33), "no todo es posible en todos los tiempos", pero una vez que unas determinadas raíces dan lugar a un cierto tipo de arte, Ortega considera que lo estético posee una específica naturaleza ontológica, el ser virtual, que lo convierte en un universo propio y aparte, distinto del ser real. Esto mismo ocurre, muestra Ortega, con la teoría de Einstein. Por un lado, trata el mundo objetivo físico, pero, por otro, también podemos estudiar "el sentido histórico de la teoría de la relatividad, lo que ésta es como fenómeno histórico", pues porque los seres humanos "han tomado espontáneamente determinada ruta, ha podido nacer y triunfar la teoría de la relatividad" (*SHE*, 642). Igualmente, cierto rumbo histórico ha hecho posible el descubrimiento de aspectos objetivos de la esencia de lo artístico y, con ello, el nacimiento del arte joven. En suma, los productos artísticos están condicionados vitalmente, no existen en un mundo puro, al margen de la vida histórica, y por ello no todo es posible en cualquier tiempo o cultura. Al tiempo, las obras de arte mantienen su propia autonomía en su esfera estética, pero solo podemos disfrutarlas estéticamente de forma directa cuando vivimos dentro del mismo mundo histórico-cultural.

### 3.2. Pensador de crisis

El contexto histórico-vital del arte joven es, a juicio de Ortega, la crisis de la modernidad. Él mismo confiesa formar parte de "una generación que asiste a la crisis más radical de la historia moderna" (*TNT*, 600). Pero ese contexto contiene también el nacimiento de una nueva época posmoderna. Ortega se declara "nada moderno y muy siglo XX", o sea, muy de su tiempo, como un sujeto que acepta el destino que le marca su propia época (*NM*, 165. Cf. Villacañas, 2023, 301). Está surgiendo un nuevo tipo humano que siente la existencia de otra forma: "Un nuevo tipo de hombre inicia su dominación, es el hombre para quien la vida tiene un sentido deportivo y festivo" (*PF*, 811). La posición de Ortega no es pesimista ante la crisis debido a que ésta implica también renovación: "Crisis no significa nada peyorativo, no implica mengua ni peligro. Antes al contrario, puede sospecharse, en la crisis a que aludo, el anuncio de una incalculable ampliación y renovamiento del pensar humano" (*SP*, 436). Al tiempo que

se hunde la cultura moderna, el fin de un mundo, la crisis implica los "vagidos de tiempo nuevo" (*VB*, 307): "El viejo cariz de la existencia va siendo arrumbado vertiginosamente, y adopta el presente nueva faz y nuevas entrañas" (*PRO*, 530). El propio pensamiento orteguiano surgió de afrontar radicalmente la crisis de la existencia y la razón modernas (Cerezo, 1993, 167). Ortega es un "pensador de crisis" (Díaz, 2024, 94), un pensador de viaje, de tránsito. Su pensamiento resulta de la conciencia de vivir en un "momento de transición", ya que "las grandes metas que ayer daban una clara arquitectura a nuestro paisaje han perdido su brillo, su poder atractivo, sin que todavía hayan alcanzado completa evidencia y vigor suficiente las que van a sustituirlas" (*TNT*, 607). En la crisis "se pierde un sistema de convicciones y, por tanto, de apoyo y seguridad, pero no se ha afianzado aún el que deberá sustituirlo" (Hernández, 2012, 33). En esta fase de crisis y tránsito se redobla la necesidad de reflexionar sobre el presente para estar en claro acerca de lo que pasa. Vivir es ya en sí una exigencia de claridad, necesitamos saber dónde estamos para fundar racionalmente nuestras decisiones. Esta exigencia se vuelve especialmente urgente cuando la circunstancia en que estamos es como la que hemos descrito, en la que lo pasado no nos vale y lo que está por venir todavía no se nos presenta con certeza y convicción: "En la sazón presente adquiere mayor urgencia este afán de conocer *por dónde va el el mundo*", de manera que "¡claridad, claridad, demandan ante todo los tiempos que vienen" (*PRO*, 529s). Necesitamos imperiosamente saber por dónde van las cosas. El pensamiento y los proyectos editoriales orteguianos siempre fueron consecuencia de esta voluntad de claridad ante la circunstancia.

### 3.3. Las causas de la crisis: culturalismo y economicismo

Lo primero que intenta aclarar Ortega es la consistencia de la crisis y su causa. En esta crisis radical nada pretérito vale. Aunque nos parezcan objetivamente verdaderos, los grandes valores modernos son subjetivamente falsos, "nos dejan fríos, no nos arrebatan (…) tienen solo una vigencia oficial" (*IPB*, 228). El meollo de la crisis no afecta a la objetividad de los valores, que no la han perdido, sino a su eficacia vital. Efectivamente, "los valores de la cultura no han muerto", la cultura moderna de la razón es una adquisición objetiva y permanente para la humanidad (*TNT*, 610, 592s). Pero han perdido su capacidad de entusiasmar y de orientar. Así interpreta Ortega el *dios ha muerto* nietzscheano, como muerte de una creencia (Regalado, 1990, 66, 306). Ha muerto la fe subjetiva en valores que objetivamente siguen valiendo. Hemos dejado de creer en ellos. Este es, a juicio de Ortega, "el síntoma más elocuente de la hora actual, la ausencia en toda Europa de una ilusión hacia el mañana" (*EI*, 426). Ha desaparecido la fe en esos valores y, con ella, los deseos y las ilusiones. La crisis del deseo es la patología moderna europea (Fonck, 2023, 173-178). La consecuencia final de esta crisis es que "el hombre de Occidente padece una radical desorientación, porque no sabe hacia qué estrellas vivir" (*TNT*, 607). El sujeto moderno acaba viviendo la experiencia de la ausencia de sentido. De ahí su desorientación. La causa de esta ineficacia subjetiva de la cultura moderna, de su inmoralidad vital, en suma, la causa de la crisis, es el idealismo cultural o culturalismo, la idealización de la cultura. El origen de esta crisis no reside en la cultura en sí, que vale objetivamente, sino en la posición y distancia de la cultura respecto de la vida humana. En el culturalismo, la cultura -o sea, el espíritu-, como un elemento superior, está colocada encima de la vida; y la vida la idolatra, se inclina ante ella y acaba convirtiéndose en un simple medio subordinado al logro de los valores finales de la cultura (verdad, justicia, bien, belleza). Esta cultura divinizada se separa y distancia tanto de la vida que se anquilosa y se le contrapone: "La cultura se ha objetivizado, se ha contrapuesto a la subjetividad" (*TNT*, 687). Así se ha llegado en la modernidad a "la extrema disyunción y antítesis" entre cultura o espíritu y vida (*TNT*, 590). Existen como polos contrapuestos y antagónicos. La cultura ha roto toda su comunicación con la vida. Lejos de poder reconocerse en una cultura con valores, conceptos y metas tan alejados, la vida se aliena en ella. Por eso la cultura carece de poder atractivo vital. Ortega considera que el antídoto contra esta alienación cultural de la vida es "educar para la vida creadora" (*QE*, 406), porque los factores que han propiciado la cosificación de la cultura y su distanciamiento de la vida son ocuparse en exclusiva de la vida ya hecha o cultura (*natura naturata*) y olvidar la vida activa o creativa (*natura naturans*) de la que surge aquélla.

Pero el culturalismo no está solo. Le acompaña necesariamente, como su sombra, el economicismo, que es la otra cara de la modernidad, su dimensión burguesa, utilitarista y calculadora. El idealismo cultural ha provocado un vacío de sentido por falta de metas cautivadoras y atrayentes. Ese hueco lo ha

aprovechado la comprensión económica de la existencia para darle sentido a la vida, porque ésta no puede vivir sin sentido. Entonces, esta exigencia de sentido constitutiva de la vida se satisface mediante la introducción de metas mercantilistas. Ortega ha escrito que "en el siglo XIX triunfó la burguesía", y que el burgués es el "*homo oeconomicus*, el hombre que atiende, sobre todo, a lo útil", de modo que el triunfo de este tipo humano en la modernidad significó que "la humanidad europea quedó confinada a una cultura toda de medios y de intermedios" (*PF*, 811). Para este sujeto moderno económico, vivir es ganar (*QE*, 427n). Tras aquella carencia de metas, ganar es el nuevo y economicista fin que se plantea la vida moderna. Cuando muere la creencia en los grandes valores modernos, se cree en el trabajo, la utilidad y la ganancia. El capitalismo es el compañero inseparable del culturalismo. El trabajo, nuevo modelo de existencia divinizado por el s. XIX, consiste en un esfuerzo obligado para lograr ciertos fines y, por tanto, "no podía estimar las actividades del hombre sino en vista de sus resultados" (*TNT*, 608). El economicismo y el culturalismo coinciden en considerar más valiosas y prestigiosas las metas a las que se ordena la vida (sea la cultura y sus grandes ideas o valores, sea el dinero) que el propio ejercicio de vivir. Pero cuando esto ocurre, cuando lo que se nos dice que debemos idolatrar y perseguir como objetivo no nos arrebata y lo sentimos insuficiente, no somos felices. Cuando la actividad no vale por sí porque está totalmente supeditada al resultado y se realiza por obligación, como en el trabajo, y no es consecuencia de la pasión por la propia actividad valiosa en sí, estamos tristes. Ortega nos advierte del "gesto triste del trabajo" (*TNT*, 609). El idealismo cultural nos hace infelices y el economicismo nos condena a la tristeza. Este es el pesaroso *pathos* de la modernidad decimonónica: "¡Buen siglo XIX, nuestro padre! ¡Siglo triste, agrio, incómodo!" (*IPB*, 229). La tristeza o infelicidad es el clima sentimental moderno provocado por el culturalismo y el economicismo: "El siglo XIX tiene de extremo a extremo un amargo gesto de día laborioso" (*TNT*, 609).

### 3.4. El sentido deportivo y festival de la existencia

En este momento de crisis un nuevo modo de sentir la existencia y un nuevo tipo humano están emergiendo en el horizonte histórico. Ya en 1918 había escrito Ortega que "una nueva Edad empieza" (*BRI*, 153). En sus textos de 1920-1925, al tiempo que escribe sus textos principales de estética, encontramos insistentes referencias al nuevo tiempo, especialmente en *El tema de nuestro tiempo* (1923), donde es difícil leer una página que no contenga alguna alusión a esta sensibilidad auroral que, frente a la relegación moderna de la vida como mero medio de la cultura o del cálculo utilitario, la celebra como valor supremo "haciendo de ella un principio y un derecho" (*TNT*, 594. Cf. Fonck, 2023, 196-201). La nueva cultura (raciovitalista) que se elaborará como consecuencia de esta consagración de la vida no reniega de los valores modernos, que no han muerto, "pero sí han variado de rango", pues ahora sirven a la vida, de manera que, "aunque sigan valiendo lo mismo la ciencia, el arte y la política, valdrán menos en la perspectiva total de nuestro corazón" (*TNT*, 610), atento entonces principalmente a la vida. Como ocurre siempre en la historia y vida humanas, donde cada periodo tiene su "deber de innovación" (*QF?*, 334), este nuevo tiempo no acontece mecánicamente, sino que Ortega lo entiende, como indica el propio título de aquel libro de 1923, como un tema, misión, destino o encargo histórico que su generación tiene que cumplir (Molinuevo, 2002, 96). Ortega condensa la novedad que representa el tiempo emergente mediante la fórmula *sentido deportivo y festival de la vida* (*QE*, 427; *TNT*, 608). Con ella, alude al viraje histórico que se está produciendo en la nueva época, que siente la vida como deporte y fiesta, mientras que en la modernidad, previa devaluación culturalista de la vida relegada a simple medio, se la experimentaba como trabajo y tristeza (Carriazo, 2023, 238ss). Dado que el vivir consiste en un permanente autotrascenderse hacia lo que no es él, hacia lo otro, de modo que existe interesándose por esas otras cosas y no por él mismo, la cultura moderna pensó que "lo interesante eran estas cosas y no el interesarse" (*TNT*, 602), que lo valioso era aquello hacia lo que se trasciende, los valores o los resultados de la praxis vital, y no el trascender mismo, o sea, la propia vida. En cambio, el sentido deportivo y festival de la existencia que asoma en el horizonte histórico considera que el vivir, ese trascender o interesarse por lo otro, es lo verdaderamente valioso. Este el giro copernicano raciovitalista que representa esta nueva sensibilidad auroral. *Vitalista* porque supone colocar en primer plano la vida y no los significados y valores por los que ella se interesa; y *racional* porque esa vida convertida ahora en principio es la propia racionalidad, el texto eterno origen de todos los significados y valores.

CC BY NC

Comprender la vida como trabajo significa que "la actividad primaria de la vida consistiría en responder a exigencias ineludibles", de manera que entonces se entiende "la vida como un fenómeno de utilidad y adaptación" (*ODE*, 706). Pero este concepto de la vida no responde a la verdadera naturaleza del vivir, que no consiste en adaptarse y en satisfacer utilitariamente necesidades impuestas, sino en crear, que es lo propio de la "actividad deportiva como la primaria y creadora", de modo que "vida propiamente hablando es solo la de cariz deportivo" (*ODE*, 707). Los valores, objetos del trascender vital, antes sobrevalorados, ahora están subordinados a la vida. Frente al esfuerzo obligado del trabajo, en el que los resultados dan valor al esfuerzo, sentir la vida deportivamente significa que el esfuerzo, la acción, que es "impulso libérrimo y generoso de la potencia vital" (*TNT*, 609), es, por ello mismo, lo que vale por sí y quien da valor a los resultados (Llera, 2005, 69). El deporte es aquella actividad que vale y disfrutamos en sí misma, no como medio. La cultura deportiva que está surgiendo considera más digno y valioso el interesarse mismo del vivir que aquello por lo que se interesa. Contra la tristeza e infelicidad del trabajo, sentir la vida como deporte supone sentirla como fiesta, alegría, felicidad, porque una vida así "dará a su esfuerzo el aire jovial, generoso y algo burlón propio del deporte" (*TNT*, 609). La vida deportivamente entendida, que actúa desprendida y generosamente por sobreabundancia de fuerzas interiores y no por necesidades impuestas desde fuera, será una vida alegre, jovial. La tristeza es consecuencia de las imposiciones externas, cuando la actividad no surge de la libertad interior. El deporte es fiesta, felicidad, jovialidad. Lejos del aire amargo y triste de la jornada de trabajo, Ortega declara que en su tiempo "la gente joven parece dispuesta a dar a la vida un aspecto imperturbable de día feriado" (*TNT*, 609). El mundo que está en ciernes es el de la gente joven, pero no lo es solo por una cuestión de pura oportunidad temporal, sino que el nuevo tiempo exalta el valor de la juventud y, junto a él, el de lo corporal. Esto explica la alegre marea del deporte que caracteriza a esta época naciente: "El predominio del deporte físico, con su tono de alegría muscular, es, acaso, un síntoma del cariz que la vida va a ir tomando" (*CAR*, 470). Ortega insiste en que en este tiempo "hemos visto crecer la marea del deporte", y esto presupone "el culto al cuerpo" y "la victoria de los valores de juventud" (*DA*, 875). Así es el mundo que está naciendo, un mundo vitalista, jovial, festivo, que revaloriza lo corporal, la juventud y el deporte, en detrimento de lo cultural o espiritual.

### 3.5. El arte joven como síntoma del sentido deportivo y festival de la vida

Ortega advierte en *DA* que el arte joven y el triunfo del cuerpo, la juventud y el deporte, son "hechos hermanos" (*DA*, 875), y antes, en *El tema*, que este nuevo arte anuncia y expresa el "nuevo modo de sentir la existencia", el sentido deportivo y festival (*TNT*, 608). En 1933 Ortega declara que la naturaleza libre e irresponsable propia de la actividad artística, alejada de la terrible seriedad que define al vivir diario, es la causa de que el arte sea siempre "el primer síntoma de un viraje en la vida total del hombre" y de que, en particular, el arte joven junto al "culto al cuerpo y el frenesí del deporte" sean los signos del nuevo tiempo que niega los valores sobre los que el tiempo anterior se fundaba, la cultura, el espíritu y el trabajo (*QM?*, 13, 18). En 1915 Ortega había percibido que "síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea (…) es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos" (*VB*, 898). Para Ortega, en su tiempo, asegura Llera (2005, 112), "el arte, detector fundamental de los cambios de mentalidad, anuncia una nueva época". El arte joven no es solo síntoma y expresión del nuevo sentido deportivo y festival; según Ortega, por dos motivos, es "el ejemplo que aclara mejor el módulo de la nueva sensibilidad" (*TNT*, 607). El primero es que el arte reproduce fielmente la actitud esencial del nuevo tiempo, que no es otra que romper con el pasado. El arte del pasado influye en el arte joven de manera negativa, lo que significa que el artista joven, lejos de querer instalarse en los estilos tradicionales, "no solo producirá una obra distinta de las recibidas, sino que encontrará la misma voluptuosidad dando a esta obra un carácter agresivo contra las normas prestigiosas" (*DA*, 871). No solo rompe radicalmente con el pasado artístico, es que esa ruptura forma parte esencial del placer estético propio del arte joven. Importa subrayar además que este rechazo del arte ya hecho equivale, según Ortega, a rechazar el arte en sí mismo, pues el arte no es el *eidos* 'arte', sino el arte efectivamente realizado hasta ahora. Contra el culturalismo, que idolatró la cultura en detrimento de lo vital y corporal, menospreciado y sometido a lo espiritual, el segundo motivo es que el arte joven, por considerar que el arte como forma de cultura ya no es el centro de la existencia, revela su fidelidad a la inversión de este idealismo cultural que supuso el nuevo tiempo. Como sustituto de la

CC BY NC

quiebra de las religiones y la limitación de la ciencia, y dado que "serio es aquello por donde pasa el eje de nuestra existencia" (*TNT*, 608), la modernidad decimonónica entendió el arte como una experiencia cargada de seriedad, pues esperaba de él la salvación de la humanidad (*DA*, 873s). Convertido entonces en "centro de gravitación vital" (*TNT*, 608), el arte adoptó un tono semi-religioso, patético. El arte joven reacciona contra esta concepción. Lejos de esa gravedad y patetismo, ahora el arte es vivido, por una parte, como lo que es: "El arte es juego, diversión" (*TEA*, 866), es decir, como una actividad valiosa en sí, que se paga a sí misma, que no se subordina a la obtención de ningún resultado externo pues el resultado del jugar es el propio jugar, y que además es la más perfecta "técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, *traerse* a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal" (*TEA*, 847. Cf. Murano y Martínez, 2025, 4ss). Por otra parte, el arte es vivido como algo intrascendente, sin darle importancia, como una broma, descargado de la responsabilidad casi sagrada que se arrogaba aquel arte moderno. En esta situación, "el arte es incapaz de soportar el peso de nuestra vida" (*TNT*, 608).

El arte joven ha cambiado el puesto central que ocupaba antes el arte en la existencia para situarlo en el segundo plano periférico, pero esto no significa que al artista le importe poco el arte, su obra y su quehacer, sino que más bien le importan justo "porque no tienen importancia grave y en la medida que carecen de ella" (*DA*, 874). Al artista joven le interesa su arte precisamente porque ya no es la voz salvadora que, según poetizaba Bécquer en su primera Rima, *anuncia en la noche del alma una aurora*. En el único sentido que todavía se puede sostener que el arte salva al ser humano es porque "le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia" (*DA*, 875). El arte joven representa para Ortega una experiencia cultural privilegiada porque es la que mejor expresa el sentir vitalista, juvenil, festivo, deportivo y corporal del mundo que está surgiendo. El arte, como el deporte y el juego, procede de una fuerza vital libre de fines utilitarios, no obligada, generosa por rebosamiento de energía, al contrario que el trabajo (Llera, 2005, 113). Una prueba bien expresiva de que en el pensamiento orteguiano de este momento es firme este nexo entre el arte joven y esta cultura corporalista, juvenil, y deportiva, es que hasta 1925, fruto de dicha vinculación, Ortega, que está muy comprometido con esta cultura vitalista, trata especialmente temas artísticos, mientras que luego, sobre todo a partir de 1928-29, cuando comienza a desconfiar de este vitalismo corporalista y a entender que el infantilismo que le acompaña se está alejando inquietantemente de la cultura espiritual y a conectar con el comunismo y el fascismo, justo entonces, desaparece el arte como tema, y cuando aparece es precisamente para denunciar este peligro irracionalista y para anunciar que en la década de los treinta el arte joven ha fracasado y da sus estertores (*QM?*, 18ss. Cf. Villacañas, 2023, 593ss; Carriazo, 2023, 265s; Fonck, 2023, 244ss). En una carta a Weyl muestra claramente Ortega su alejamiento de ese vitalismo juvenil y festivo: "En 1933 comienza un tipo de vida que va a restaurar el contacto con la esencia de la tradición europea, frente a la deserción frívola que ha llenado la quincena 1917-1932" (Märtens, 2008, 153. Cf. Fonck, 2023, 294ss; Gracia, 2014, 375s)

### 3.6. La dimensión social del arte joven

Aunque parezcan elementos ajenos a lo estético, Ortega considera que las consecuencias sociales del arte representan una vía privilegiada de acceso a la esencia de lo artístico. Así ocurre concretamente con el arte joven y con el fenómeno social fundamental que le acompaña, y que Ortega confiesa haber descubierto en el campo de la nueva música de Debussy y Strawinsky frente a la música romántica de Beethoven, Mendelssohn y Schumann (*MUS*, 365ss; *DA*, 847ss). Esa peculiaridad social que implica el arte joven es su impopularidad, lo que divide al público en una minoría que le gusta porque lo comprende y una mayoría a la que, porque no lo entiende, no le gusta (*DA*, 848s. Cf. Zamora, 2022, 84). Este acontecimiento social tiene calado estético porque es consecuencia de la propia esencia del arte joven. Ciertamente, por una simple mecánica sociohistórica todo lo nuevo comienza siendo impopular hasta que el público se adapta o se apropia de lo novedoso, pero "la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía", pues "todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencial" (*DA*, 848). Esa impopularidad habla entonces de la esencia misma del arte joven. Según Ortega, la naturaleza del nuevo arte es tal que solo puede ser impopular. Este nuevo arte es un "arte artístico", es decir, un arte deshumanizado, centrado en la "eliminación progresiva de los elementos

CC BY NC

humanos" (*DA*, 850-52), y, por tanto, consiste primordialmente en el despliegue de ingredientes artísticos, a diferencia del arte realista anterior que subordinaba los componentes artísticos a la trasmisión de sentimientos e historias humanas (Gingerich, 2023, 242s). Lejos de deshumanizar, este arte realista era *humanista*. Para disfrutar del arte realista no es necesario tener una fina sensibilidad estética, "basta con poseer sensibilidad humana" (*DA*, 852), porque solo con ello ya podemos conectar con las experiencias humanas allí expuestas (Toyohira, 2022, 138). Por eso el arte realista era muy popular. El público siente y valora el arte desde su propia experiencia de la vida y, por ello, aprecia el arte (realista) con el que puede conectar desde sus vivencias, porque no establece un corte con el mundo vital humano, mientras que rechaza el arte (artístico) que establece una separación entre lo artístico y lo vital (Nieto, 2007-08, 294). Para gozar del arte joven que tiende a deshumanizar "hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística" (*DA*, 852). Eliminado lo humano de la obra, solo podemos disfrutarla como puro objeto estético. Disfrutar de lo humano de la obra es fácil, no hay que realizar un esfuerzo, pero para gozar de la obra como objeto estético hay que esforzarse, hay que desconectar la actitud natural que nos pone en contacto con lo real para abrirnos a la sutileza del objeto artístico como tal. Por eso, "la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte (…) y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida" (*DA*, 852). El arte joven tenía que ser impopular porque para experimentarlo es necesario "ese don peculiar de la sensibilidad estética" (*DA*, 853). Ortega considera que el arte joven, al dividir el público entre los que no lo comprenden y los que sí lo hacen y, por ello, pueden gozarlo, expresa otro rasgo esencial de la nueva época naciente, pues "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", de modo que con ello se liquida el "falso supuesto de la igualdad real entre los hombres" que dominaba la vida histórica desde hacía ciento cincuenta años (*DA*, 849s. Cf. Zamora, 2002, 219, 239).

## 4. Conclusión

*DA*, como meditación fenomenológica sobre el arte joven o arte de vanguardia, pretende llevar esta manifestación artística a la plenitud de su significado. En ese libro, Ortega considera que lo más relevante del arte joven es su sentido, lo que significa como tendencia cultural e histórica, no sus obras concretas, que, a su juicio, todavía no han sido capaces de representar adecuadamente la orientación artística que les subyace. De hecho, Ortega lo entiende como la expresión ejemplar del nuevo tiempo que se le plantea a su propia generación como misión por realizar. Tras la crisis de la modernidad producida por el dominio del idealismo cultural y del positivismo utilitarista y economicista, los cuales han relegado la vida a valor secundario en favor de las ideas y valores, la inclinación artística de base que late en el arte joven es la mejor expresión de la nueva forma de entender la vida. El nuevo arte es hijo del sentido deportivo y festival, es decir, de la recuperación de la vida como valor central. Este vitalismo no es nihilista, no niega la razón y los valores, sino que es racionalista, de modo que salva la objetividad de la razón y los valores y los integra en la propia vida. Este es el significado del raciovitalismo orteguiano. El arte joven que tiene este origen histórico y cultural es, en tanto arte, un arte artístico, un arte no supeditado a la realidad, lo que implica una distinción social entre los seres humanos que han desarrollado la capacidad de desconectar de lo real para sentir puramente el arte y los que no la tienen.

## Referencias

Adorno, Th. (1980). *Teoría estética* (1969). Taurus.

Asholt, W., Fähnders, W. (1995). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. J. B. Metzler.

Aubert, P. (2010). *La deshumanización del arte*, ¿un manifiesto de las vanguardias? *Revista de estudios orteguianos*, 21, 133-150.

Bozal, V. (2000). Prólogo. En J. Ortega, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (9-41), Espasa-Calpe.

Brihuega, J. (1979). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Cátedra.

Carriazo, J. R. (2023). *Ortega. Vidas, obras, leyendas*. Cátedra.

Cerezo, P. (2011). *José Ortega y la razón práctica*. Biblioteca Nueva/Fundación Ortega y Gasset.

Cerezo, P. (1993). La razón histórica en Ortega y Gasset. En R. Mate (ed.), *Filosofía de la historia* (167-191), Trotta.

Cerezo, P. (1984). *La voluntad de aventura*. Ariel.

Díaz, J. M. (2024). Racionalidad, relatividad e historia. Un tema del tiempo de Ortega y del nuestro. *Revista de estudios orteguianos*, 48, 93-109.

Fechner, G. (2013). *Vorschule der Ästhetik* (1876), I. Cambridge University Press.

Ferrari, E. (2013), El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*. *Anuario filosófico*, 46/3, 593-616.

Fonck, B. (2023). *José Ortega y Gasset. Penseur de l'Europe*. Les belles lettres.

García, R. (1997). *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Siglo Veintiúno.

Gingerich, S. (2023). *This Side of Philosophy. Literature and Thinking in Twentieth-Century Spanish Letters*. SUNY.

Gracia, J. (2014). *José Ortega y Gasset*. Taurus.

Hernández, D. (2018). Secretos del arte nuevo. *Revista de estudios orteguianos*, 37, 223-227.

Hernández, D. (2012). Introducción. En J. Ortega, *En torno a Galileo* (13-52), Tecnos.

Husserl, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913). FCE.

Ionesco, E. (1975). Discours sur l'avant-garde (1959). En *Notes et contre-notes* (69-90), Gallimard.

Llera, L. (2005). Introducción. En J. Ortega, *La deshumanización del arte* (9-128), Biblioteca Nueva.

Llera, L. (2001). La deshumanización del arte. Síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano. *Revista de estudios orteguianos*, 3, 113-127.

Märtens. G. (ed.) (2008). *Correspondencia. José Ortega y Gasset y Helene Weyl*. Biblioteca Nueva/Fundación Ortega y Gasset.

Martín, F. J. (2008). La cuenta pendiente de la deshumanización. *Revista de Occidente*, 324, 141-148.

Molinuevo, J. L. (2002). *Para leer a Ortega*. Alianza.

Morujão, C., Dimas, S., Relvas, S. (2021). *The Philosophy of Ortega y Gasset Reevaluated*. Springer.

Murano, H., Martínez, N. (2025). La filosofía del juego y el origen de las instituciones políticas en el pensamiento de José Ortega y Gasset. *Prometeica. Revista de filosofía y ciencias*, 32, 1-9.

Nieto, C. (2007-08). José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 20-21, 285-299.

Noudelmann, F. (2000). *Avant-gardes et modernité*. Hachette.

Ortega y Gasset, J. (2004-2010). *Obras completas*, 10 vols. Fundación José Ortega y Gasset-Taurus.

___*APP*:*El arte en presente y en pretérito* (1925), III.

___*BRI*:*Brindis en la Fiesta del Armisticio* (1918), III.

___*CAR*:*Carta a un joven argentino que estudia filosofía* (1924), II.

___CS:*Sobre el concepto de sensación* (1913), I.

___*DA*:*La deshumanización del arte* (1925), III.

___*EI*:*España invertebrada* (1922), III.

___*IPB*:*Ideas sobre Pío Baroja* (1916), II.

___*IVEL*:*Introducción a Velázquez* (1947), IX.

___*KAN*:*Kant. Reflexiones de centenario (1724-1924)* (1924), IV.

___*MQ*:*Meditaciones del Quijote* (1914), I.

___*MUS*:*Musicalia* (1921), II.

___*NM*:Nada moderno y muy siglo XX (1916), II.

___*ODE*:El origen deportivo del estado (1925), II.

___*PF*:Pleamar filosófica (1925), III.

___*PGOY*:*Preludio a un Goya* (1946), IX.

___*PHFV*:*Prólogo a 'Historia de la filosofía' de Karl Vorländer* (1921), III.

___*PMR*:Para un museo romántico (1922), II.

___PPA:*Prólogo para alemanes* (1934), IX.

___*PPB*:*Prólogo a 'Psicología' de Francisco Brentano* (1926), IV.

___PRO:*Propósitos* (1923), III.

___*QE*:*El 'Quijote' en la escuela* (1920), II.

___*QF?*:*¿Qué es filosofía?* (1929), VIII.

___ *QM?*:*¿Qué pasa en el mundo?* (1933), IX.

___*SCH*:*Max Scheler. Un embriagado de esencias* (1928), V.

___*SHE*:*El sentido histórico de la teoría de Einstein* (1923), III.

___*SP*:*Sistema de la psicología* (1915), VII.

___*TEA*:*Idea del teatro* (1946), IX.

___*TNT*:*El tema de nuestro tiempo* (1923), III.

___*VB*:*La voluntad del barroco* (1912), VII.

___VEL:*Velázquez* (1950), VI.

___*VER*:*La verdad no es sencilla* (1926), VIII.

___*VP*:*Verdad y perspectiva* (1916), II.

Ortega y Gasset, J. (2009). Notas de trabajo de la carpeta *Dilthey*. Revista de estudios orteguianos, 18, 49-75.

Regalado, A. (1990). *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Alianza.

Tomiche, A. (2015). *La naissance des avant-gardes occidentales : 1909-1922*. Armand Colin.

Toyohira, T. (2022). El arte sin contenido humano en Ortega, Worringer y Sontag. *Revista de estudios orteguianos*, 44, 135-157.

Úbeda, J. (2024). La bisagra, el pliegue y el quiasmo: variaciones sobre *El tema de nuestro tiempo*. *Revista de estudios orteguianos*, 48, 129-146.

Urrutia, J. (2006). Vitalidad de *La deshumanización del arte*. *Revista de Occidente*, 300, 5-22.

Vattimo, G. (1985). *Poesia e ontologia*. Mursia.

Villacañas, J. L. (2023). *Ortega y Gasset: una experiencia filosófica española*. Guillermo Escolar.

Wölfflin, H. (2020). *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). Espasa.

Zamora, J. (2022). *Ortega y Gasset. La aventura de la verdad*. Shackleton Books.

Zamora, J. (2002). *Ortega y Gasset*. Plaza y Janés.