



Universitas Philosophica

ISSN: 0120-5323

uniphilo@javeriana.edu.co

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Gutiérrez Pozo, Antonio

LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO DESREALIZACIÓN. NOVEDAD Y VIRTUALIDAD EN
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ORTEGA Y GASSET

Universitas Philosophica, vol. 34, núm. 68, enero-junio, 2017, pp. 263-284

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=409549946011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO DESREALIZACIÓN. NOVEDAD Y VIRTUALIDAD EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ORTEGA Y GASSET

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO*
doi: 10.11144/Javeriana.uph34-68.cado

RESUMEN

Este artículo muestra cómo las vanguardias artísticas de principios del siglo XX representan para Ortega y Gasset una nueva sensibilidad: la tendencia a deshumanizar el arte. Este arte deshumanizado es una reacción contra el popular arte romántico y naturalista, por lo que se propone como nuevo arte impopular. Lo que define es el deshumanizar y su esencia es la desrealización, o sea, la destrucción de la realidad. Para Ortega el objeto estético es un objeto metafórico, a saber, una irrealidad o virtualidad; desrealizar implica la fuga de la realidad. El arte es un mundo incommunicado con la realidad porque es irrealidad. Pero precisamente porque es irrealidad, el arte puede aumentar el mundo.

Palabras clave: Ortega y Gasset; arte; desrealización; creación; novedad; virtualidad; metáfora

* Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
Correo electrónico: agpozo@us.es
Para citar este artículo: GUTIÉRREZ POZO, A. (2017). La creación artística como desrealización. Novedad y virtualidad en el pensamiento estético de Ortega y Gasset. *Universitas Philosophica*, 34(68), pp. 263-284. ISSN 0120-5323, ISSN en línea 2346-2426. doi:10.11144/Javeriana.uph34-68.cado



ARTISTIC CREATION AS DEREALIZATION. NOVELTY AND VIRTUALITY IN THE AESTHETIC THOUGHT OF ORTEGA Y GASSET

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO

ABSTRACT

This article shows how the Avant-Garde Artist at the beginning of the 20th century represents for Ortega y Gasset above all a new artistic sensibility: the tendency to dehumanize art. This dehumanized art is a reaction against the popular romantic and naturalistic art. For this, the new art is unpopular. But this is what defines art: to dehumanize, to derealize. The essence of art is derealization, i. e., destruction of reality. This means that aesthetic object for Ortega is a metaphorical object, i. e., an irreality or virtuality. This derealized art involves the escape of reality. Art is a world out of communication with reality because is an irreality. But precisely because art is virtuality, art can increase world.

Key words: Ortega y Gasset; art; derealization; creation; novelty; virtuality; metaphor

1. Introducción: la novedad y la creación finitas del arte

EL ARTE PARA ORTEGA Y GASSET es ante todo y esencialmente originalidad, apertura de un mundo novedoso y, por ello mismo, creación. En *Variaciones sobre la 'circum-stantia'*, obra escrita en 1912, el autor conecta tres nociones definitorias de lo artístico: novedad, originalidad y creación. En este texto temprano define la belleza como “una intuición más o menos subitánea de una realidad novísima que empieza más allá de todo lo que ha sido y que es”, y añade que “ese carácter de originalidad que exigimos con extrema imperación al producto artístico y que nos lleva a nombrar la función estética con el término mismo con que calificamos la función genuina de la divinidad –‘creación’–, traduce simplemente la nota de novación” (Ortega, 1912, p. 299). Por eso el yo-artista es caracterizado por Ortega (1912) por su “ímpetu de futurición, de creación original”, mientras que “el yo no artista que lo circunda procura estorbar su ascensión y aspira a retenerlo dentro de lo ya conocido, de lo que ya fue hecho” (p. 299). Más que al artista, la estética de Ortega se refiere al arte (Regalado, 1990, p. 55), el primero representa simbólicamente el heroísmo humano de la libertad y la originalidad frente al hombre que se contenta con adaptarse a lo establecido. El arte es creativo porque supera los límites de lo que ya es, es decir, porque es novedoso y original. La cultura en general para Ortega –arte, ciencia y política– no es auténtica si no tiene estas dos características: “¡Poetas, pensadores, políticos, los que aspiráis a la originalidad y a mundos siempre nuevos!” (Ortega, 1916, p. 171). Ahora bien, el filósofo subraya la naturaleza humana y finita de esta creación frente a la creación divina, “la función genuina de la divinidad”. En este sentido, la creación humana, que se despliega ejemplarmente en el arte, no es creación en sentido estricto, ya que esta es exclusiva de Dios, sino que es creativa a imagen y semejanza de la creación divina, la única verdaderamente creativa. A esto hace referencia Ortega cuando advierte que la metáfora, esencia de la creatividad humana y del arte, “parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla” (Ortega, 1925a, p. 865). Se parece a la creatividad divina, pero no es igual; mientras dios *crea*, en sentido fuerte y radical, es decir, crea *ex nihilo*, el ser humano crea siempre *a partir de*, por supuesto, a partir de lo ya hecho y real. Siguiendo a Ortega, para que la creación a partir de la realidad sea creativa –esto es, novedosa– y no sea repetición, es

necesario desrealizar, esto debido a que el ser humano no crea en sentido estricto la materia, las cosas, sino que a partir de ellas, desrealizándolas, crea los nuevos universos y aumenta el ser. Ortega (1916), después de afirmar la novedad y originalidad como características propias de la cultura, advierte a los poetas, filósofos y políticos lo siguiente:

No pretendáis crear las cosas, porque esto sería una objeción contra vuestra obra. Una cosa creada no puede menos de ser una ficción. Las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas, las minas aún no denunciadas, se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido y consagrado. (p. 171)

El ser humano no crea –en sentido divino– las cosas; las descubre en las cosas reales ya existentes sometiendo a desrealización. Esta es la única posibilidad de creación al alcance finito del ser humano: solo rompiendo lo real, desrealizando, puede el arte ser creativo. En este sentido, para Ortega el arte es irrealidad. Con el fin de ahondar en esto último y de comprender la noción de novedad artística en el pensamiento del filósofo español, es necesario desplegar el concepto de desrealización, algo que nos obliga a analizar la deshumanización del arte que culmina en el arte de vanguardia.

2. La dimensión antropológica/social de la deshumanización del arte

2.1 *EL PATHOS DEPORTIVO Y FESTIVAL COMO FUNDAMENTO SUBJETIVO DEL ARTE DESHUMANIZADO*

EN 1925 ORTEGA PUBLICA EL TEXTO más conocido de su producción estética, *La deshumanización del arte*. En este recoge las tesis centrales de su filosofía del arte, algunas de las cuales se remontan a su juventud filosófica, insistiendo y profundizando en la pregunta por la naturaleza del arte que ya se había planteado en el *Ensayo de estética a manera de prólogo* de 1914. Además despliega con mayor amplitud las consecuencias de su respuesta a esta pregunta, y enfoca todo este ámbito de problemas estéticos en relación con el surgimiento y desarrollo de la vanguardia artística de principios del siglo XX. La vinculación entre el tema de la esencia del arte, por un lado, y la aparición del nuevo arte de vanguardia, es constante a lo largo de toda la obra. Acá, Ortega (1925a) no pretende hacer una teoría positiva del arte vanguardista de comienzos del siglo XX, escribe: “las

direcciones particulares del arte joven me interesan mediocrementemente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular” (p. 857). El objetivo es responder a la pregunta filosófica por el arte, y esa pretensión encuentra en este nuevo arte un impulso, puesto que, como tendencia, pone en práctica –materializa– la deshumanización, que es precisamente la esencia del arte. Esta es la idea que Ortega busca definir y desarrollar, de ahí que no le interese el arte vanguardista positivo y concreto, sino que “lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética”, es decir, “una nueva intención del arte” (Ortega, 1925a, pp. 857, 873). Aclarar “el sentido de los nuevos propósitos artísticos” (Ortega, 1925a, p. 876) supone para el filósofo penetrar en la esencia misma del arte ya que, asegura, “buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte” (Ortega, 1925a, p. 857).

Preguntar por el arte deshumanizado de la vanguardia equivale entonces a preguntar por la esencia del arte, tema que aborda Ortega en su obra *La deshumanización del arte* y que merece sin duda el reconocimiento de ser el texto más significativo de toda la filosofía orteguiana sobre el tema. Aquí, y no por casualidad ya en el propio título, se desgrana el concepto más decisivo de su estética, la noción que tiene más peso en su comprensión filosófica del arte: deshumanización. El término es nuevo, pero no el concepto. ‘Deshumanización’ equivale a los conceptos ‘irrealización’ y ‘desrealización’ que ya había emplado Ortega en 1914 (1914a, pp. 676, 678) y que vuelve a usar en el texto de 1925 como sinónimos de aquél (1925a, pp. 860, 868). Para completar el ámbito lingüístico y conceptual en el que se mueve la noción de ‘deshumanización’ hay que advertir, siguiendo al autor, que “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” (Ortega, 1925a, p. 860). Estilizar, desrealizar o irrealizar y deshumanizar son términos equivalentes. Estilizar es *artizar*, o sea, hacer de los elementos propiamente estéticos lo sustancial del arte. Por tanto, decir ‘arte deshumanizado’ o ‘arte desrealizado’ vale lo mismo que decir ‘arte artístico’ (Ortega, 1925a, pp. 850, 853).

Como es habitual en la filosofía de Ortega el acercamiento a cualquier fenómeno es doble. Se hace atendiendo, por una parte, a la consistencia eidética del mismo, o sea, considerando su dimensión objetiva y, por otra parte, dirigiendo la atención a su dimensión subjetiva/vital. En clave antiidealista y antitrascendental,

las objetividades ideales y las construcciones culturales no existen independientemente de los seres humanos que las producen, como si estuviesen en un cielo al margen de la vida humana, sino que todas ellas llevan detrás una genealogía humana y son consecuencias de un determinado tipo humano, el que las ha producido y no otro, según Ortega (1925b): “El repertorio íntegro de ideas dominante en una época depende del tipo humano que en esa época predomine. Y toda variación profunda de la ideología es indicio de que un nuevo tipo de hombre ha triunfado en la mecánica social” (p. 810). El autor descubre que detrás de todo acto y valor de la cultura hay una cierta fuerza, un determinado sujeto; tras todo elemento cultural busca “un fenómeno biológico –el tipo de hombre que la ha creado–” (Ortega, 1924a, p. 261). Por esta razón, cada fenómeno cultural y los trozos de realidad objetiva que nos revela van ligados a un yo vital, a un particular tipo de ser humano. El fenómeno del arte no iba a ser distinto. Por eso, *La deshumanización del arte* trata tanto la dimensión antropológico/social de la nueva manifestación artística de principios de siglo, la vanguardia, como su aspecto más ontológico, es decir, el hecho de que representa el modo de ser de este nuevo arte, que consiste en una reafirmación de la esencia deshumanizadora o desrealizadora del arte. En suma, lo que trata es tanto la dimensión subjetiva de la deshumanización como su vertiente más objetiva.

Desde la perspectiva subjetiva, lo que encuentra Ortega es, en palabras de Morón Arroyo (1967), que “las obras *deshumanizadas* son a su vez un modo de manifestarse el hombre” (p. 439). La desrealización del arte –junto a otros fenómenos culturales como la teoría física de Einstein, la biología de Uexküll o la fenomenología filosófica de Husserl– se funda sobre una determinada experiencia antropológica y social, sintomática de un “nuevo modo de sentir la existencia” que según Ortega (1923) emerge en la Europa de los veinte: “Lo que he llamado tiempo hace el sentido deportivo y festival de la vida” (p. 608). Lógicamente, el arte que predominaba antes de la novedosa deshumanización de la vanguardia, el arte romántico y naturalista, también suponía un modo (distinto) de sentir la existencia; también a ese arte subyacía un tipo vital humano, menos deportivo, festival y jovial, y más laborioso, triste y patético. Ortega escribe en 1923 que “el siglo XIX tiene de extremo a extremo un amargo gesto de día laborioso. Hoy en cambio la gente joven parece dispuesta a dar a la vida un aspecto imperturbable de día feriado” (p. 609). Debido a que subyacen modos vitales antropológicos

diferentes, esos dos modos de comprender el arte y sus obras son radicalmente distintos, uno humanista, realista o naturalista, y el otro deshumanizado o desrealizado. Si el *homo ludens* es el tipo humano que soporta el arte desrealizado de vanguardia, el *homo oeconomicus* es el tipo de ser humano que late tras el arte romántico y naturalista del siglo XIX.

La tonalidad antropológico/vital de carácter jovial produce un arte deshumanizado, desrealizado, mientras que el *pathos* más dramático/naturalista da lugar a un arte más humanizado y realista. Es lógico. El *homo oeconomicus*, atenido y volcado sobre la realidad que calcula y pretende dominar, busca en el arte la repetición estética de la misma realidad a la que vive conectado; busca en el arte esa realidad artizada, “ficción de realidades humanas” (Ortega, 1925a, p. 852). En esta concepción, el arte es secundario respecto de una realidad a la que sirve como mero transmisor, de manera que lo estético se reduce al mínimo para no entorpecer la representación de lo real. Solo un espíritu jovial y deportista como el del *homo ludens*, menos adaptado a la realidad, más libre, puede experimentar la ficción artística como tal, sin subordinarla a la realidad. El *arte artístico* presupone como fundamento subjetivo un *pathos* deportivo y festival. De esta distinción puede deducirse que el arte *realista* del siglo XIX, especialmente el romántico, agrade a la mayoría y que el arte de vanguardia fuese minoritario; si el primero, señala Ortega (1925a), “conquistó muy pronto al *pueblo*” y “ha sido por excelencia el estilo popular”, el arte nuevo deshumanizado de principios del siglo XX “es impopular por esencia; más aún: es antipopular” (p. 848). Esto debido a su propia naturaleza objetiva como arte, a su constitución ontológica o modo ser arte, que es precisamente lo que aquí nos interesa más que su dimensión socioantropológica.

2.2 ARTE ARTÍSTICO, ARTE ANTIPOPULAR

LA CONSISTENCIA ONTOLÓGICA DE ese nuevo arte vanguardista es ser un arte deshumanizado. Ese arte hace *epoché* de lo real –lo humano, natural y sentimental–. El artista desrealizador elimina hasta el límite en la obra de arte los elementos humanos, se aparta hasta donde puede de la realidad: “Hemos llegado al máximo de distancia y al mínimo de intervención sentimental” (Ortega, 1925a, p. 855). ¿Qué queda entonces? El propio arte, lo artístico. Por eso, como afirma Ortega (1925a), “el arte nuevo es un arte artístico” (p. 850). Análogamente a lo que

hace el artista, el espectador tiene que hacer *epoché* de la actitud natural del vivir y ponerse en actitud estética para poder experimentar ese objeto reducido a lo artístico. Solo entonces podrá disfrutar de ese arte. Un arte deshumanizado ya no puede ser gozado en actitud natural o humana, sino que nos exige suspender dicha actitud, dejar de ser humanos, para adoptar una actitud estrictamente estética. Acercarse a un arte deshumanizado o artístico con la misma actitud natural con la que vivimos, lo que hace según Ortega la mayoría, o sea, lo que hace el ser humano espontáneamente, estaba condenado al fracaso, porque la actitud natural solo busca realidades humanas y estas están reducidas a lo mínimo en dicho arte. De ahí que *naturalmente* el ser humano no puede gozar del arte artístico, sino que necesita violentar su actitud natural, dejar de vivir naturalmente y disponerse en actitud artística, la única que puede facilitarle el acceso a una obra deshumanizada o *artística*.

En este sentido el arte artístico o deshumanizado está condenado *por esencia* a ser antipopular, es decir, antinatural, porque el sujeto para acceder a ese arte y conectar con él tiene que suspender la actitud natural o humana del vivir y adoptar una actitud puramente estética, “acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte” (Ortega, 1925a, p. 852). Teniendo en cuenta, según el filósofo, que “para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida” (Ortega, 1925a, p. 850), la mayoría entonces no podrá contactar de verdad con las obras artísticas. Al contrario, las obras del arte romántico y naturalista, nada deshumanizadas, “reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas” (Ortega, 1925a, p. 852). Por esto último se considera *arte realista*, ya que supe- ditaba lo estético a lo real, a diferencia del arte deshumanizado que suspendía la realidad natural y sustancializaba lo artístico. Para disfrutar del arte romántico y naturalista “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” (Ortega, 1925a, p. 852). Este arte, solo podía ser gozado en actitud natural y nunca en actitud estética, pues ésta encontraba en él poca *artificialidad* –poco arte puro– con la que satisfacerse. Sin cambiar de actitud, viviendo humana o naturalmente, una persona puede gozar con una obra, como la romántica, ejemplo de arte humanizado,

un arte dedicado sustancialmente a contar destinos y pasiones humanas. Esto explica su éxito popular.

3. Desrealizar, deshumanizar, idealizar y metaforizar

3.1 LA NATURALEZA IDEAL DEL ARTE Y DE LA CULTURA

CON RESPECTO A LA PREGUNTA ONTOLÓGICA, por el modo de ser del arte, que plantea Ortega en *La deshumanización del arte* con motivo del arte vanguardista –en el que encuentra realizado ese modo de ser como nueva intención, sensibilidad o tendencia–, el autor menciona que: “Buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte” (Ortega, 1925a, p. 857). El ser del arte es, en efecto, la deshumanización. Arte deshumanizado es igual a arte desrealizado.

Ahora bien, ‘deshumanizar’ y ‘desrealizar’ pueden ser términos equivalentes solo si previamente se identifican, como hace Ortega, ‘realidad’ (realidad natural, algo supuestamente sustancial, que existe por sí) y ‘realidad humana’. Es más, la equivalencia establecida por el filósofo incluye una tercera noción, la ‘realidad vivida’. Pero antes de despejar cuál es el fundamento de este trinomio compuesto por realidad natural, humana y vivida, es necesario aclarar el sentido de todos estos términos. Desrealizar es liberar a lo real de su carga de realidad para convertirlo en irrealidad. ¿Qué queda de las cosas una vez desrealizadas? Ya que no es su realidad, queda su irrealidad, esto es, su aspecto *ideal*. Desrealizar o irrealizar, en este sentido estricto, significa *idealizar*. Lo desrealizado, por tanto, tiene un tipo de existencia irreal o ideal, entendiendo aquí por ‘ideal’ no lo perfecto ni el modelo, sino lo relativo a la idea, lo que tiene sustancia de idea y no de realidad. Siguiendo a Ortega (1924b): “Esta contraposición al carácter de realidad es el significado específico de la palabra ‘idea’. Lo ideal es, propia y rigurosamente hablando, lo irreal” (p. 670). Esto es, lo que ni es real ni mentira sino que tiene un modo de ser virtual. A esto justamente se refiere el autor cuando asegura que “también justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia”, y que, por tanto, la cultura es “la vertiente ideal de las cosas” (Ortega, 1914b, p. 812). Por tanto, afirmar que la cultura y el arte, como parte de ella, son ilusiones, espejismos o ficciones que se generan sobre la realidad real o material, supone afirmar que son *idealidades*. En esta vía, la cultura representará

todo lo claro, noble y aspirante del ser humano, “pero, ¡ay!, es una ficción. Envolviendo a la cultura –como la venta al retablo de la fantasía– yace la bárbara, brutal, muda, insignificante realidad de las cosas” (Ortega, 1914b, p. 814). La cultura, en este sentido, no tiene existencia real sino virtual o ideal. Esto no implica que sea algo subjetivo, algo producido por el sujeto, pues ‘idea’ tampoco significa aquí una mera representación psíquica en la conciencia de un sujeto, de modo que la naturaleza de lo desrealizado no depende de una subjetividad particular, sino que posee una objetividad o consistencia propia y, evidentemente, ‘ideal’.

Ortega entiende *ideal* e *irreal* como sinónimos y, por supuesto, contrarios a *real*. Ahora bien, estos términos pueden emplearse con doble sentido. En primer lugar, pueden referirse a la naturaleza que tienen los objetos por sí mismos, a su *realidad natural*: el árbol que veo es real, pero el centauro que imagino es irreal o ideal. A diferencia de las cosas irreales, es propio y definatorio de las cosas reales ocupar un espacio y un tiempo reales (Ortega, 1915, p. 465). Ortega (1915) aclara que “lo real del centauro es la imagen o trozo real de nuestra alma en que lo imaginamos”, pero “él mismo es un ser imaginado, un ser fantástico” (p. 465). Lo que pretende es ensanchar la esfera del ser mostrando que no está constituida exclusivamente por lo real y perceptible, sino que incluye también al ser irreal (Ortega, 1915, p. 466). El segundo sentido de estos términos se refiere a su *realidad vivida*, esto es, al modo de vivir o experimentar esos objetos (reales o irreales) por parte de un sujeto vital; dicho de otro modo, se refiere al tipo de existencia que tienen en una vida humana, para un sujeto existente.

El sentido que tienen entonces real e irreal se debe a la forma en que son vividos por un ser humano, de manera que cualquier objeto real en aquel primer sentido de ‘realidad natural’ puede ser desrealizado y reducido a su aspecto irreal o ideal, esto es, puede ser vivido, además de como realidad, como irrealidad o idealidad. Lo mismo puede decirse respecto de cualquier objeto ideal en sentido de ‘realidad natural’, que puede ser vivido como realidad o como irrealidad. Lo que era irrealidad o idealidad desde la perspectiva de la realidad natural – p. e., los gigantes del capítulo VIII del primero libro de *El Quijote*– es vivido por Don Quijote como realidad. El centauro imaginario, irreal o ideal, puede ser vivido como realidad –y también, como no, como irrealidad–, mientras que el árbol real natural puede vivirse como irrealidad y, por supuesto, como realidad. Lo desrealizado es lo mismo que era antes de la desrealización, el objeto concreto,

solo que ahora está desrealizado o idealizado, descargado de su realidad vivida y vivido como una irrealidad.

3.2 LA REDUCCIÓN DE LA REALIDAD A LA REALIDAD VIVIDA

LA CONDICIÓN DE POSIBILIDAD de la tríada realidad natural, humana y vivida no es otra que la tesis orteguiana de la vida humana como *realidad radical*, esto es, la afirmación de que todo, toda realidad, no es sino en una vida humana (Cerezo, 1984, pp. 303-316). La vida humana, ‘mi vida’, la vida de cada uno¹ es, según Ortega (1932), el fundamento metafísico de todo lo real, porque es “el ámbito donde todo lo demás se da –donde lo hallo o lo hay–” (p. 642). Cabe aclarar que “vida humana como realidad radical es solo la de cada cual, es solo *mi vida*”, y que, Ortega (1949):

Al llamarla ‘realidad radical’ no significo que sea la única ni siquiera que sea la más elevada, respetable o sublime o suprema, sino simplemente que es la raíz –de aquí, radical– de todas las demás en el sentido de que éstas, sean las que fueren, tienen, para sernos realidad, que hacerse de algún modo presentes o, al menos, anunciarse en los ámbitos estremecidos de nuestra propia vida. (p. 158)

Ahora bien, como “toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida, dentro de ella”, entonces “en ella todo lo demás es y es lo que sea para ella, lo que sea como vivido” (Ortega, 1929, p. 345). Por tanto, como todo lo real es en una vida humana, ‘realidad’ equivale lisa y llanamente a ‘realidad humana o vivida’, la realidad que se da en la vida de un ser humano concreto. Por ello “en la escala de las realidades corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como ‘la’ realidad por excelencia”, declara Ortega (1925a), e inmediatamente precisa, que “en vez de realidad vivida, podíamos decir realidad humana” (p. 856).

En este sentido, la realidad humana que tiene cualquier realidad natural, es la realidad que tiene en tanto vivida, afirma Ortega (1925a): “Son humanas todas las realidades –mujer, paisaje, peripecia– cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas” (p. 856). Incluso, igual que no hay realidad sino en una

1 Cabe aclarar que para Ortega no existe la vida humana en abstracto, sino que “vida humana, en sentido propio y originario, es la de cada cual (...) es siempre la mía” (Ortega, 1949, p. 173).

vida humana, tampoco hay ser humano, cada cual, sino en la vida humana, en su vida propia, de manera que, escribe el filósofo, “la realidad del hombre es su vida” (Ortega, 1943, p. 575). “Hablando del hombre lo sustantivo es su vida” (Ortega, 1933, p. 401). Por este motivo, los términos *realidad* (*realidad natural*), *realidad vivida* y *realidad humana* son indiscutiblemente semejantes en la filosofía de Ortega y Gasset. La reducción de la supuesta realidad (natural o sustancial) a la realidad humana o vivida es en definitiva lo que permite la identificación entre desrealizar y deshumanizar.

3.3 LA ESENCIA METAFÓRICA DEL ARTE

LA ESENCIA DEL ARTE según Ortega es deshumanizar, desrealizar o irrealizar: “El arte es esencialmente irrealización” (Ortega, 1914a, p. 678). Es preciso aclarar que el concepto ‘arte’ contiene un doble sentido: supone tanto la *poiesis* (*ποίησις*), la creación o acto productivo, que consiste en la “operación de deshumanizar” (Ortega, 1925a, p. 859), como el resultado de la misma, el objeto producido, la obra de arte, que es entonces un objeto deshumanizado o desrealizado, o sea, una irrealidad o idealidad. El arte irrealiza, consiste en desrealización y fruto de esa actividad resulta un objeto irreal, a saber, la obra artística.

Ya comprobamos más arriba que esta práctica desrealizadora en que consiste el arte equivale, según Ortega, a estilizar o artizar. No podía ser de otra forma: si el ser del arte es la irrealidad, entonces artizar no puede consistir sino en desrealizar o irrealizar. Ahora podemos añadir que Ortega considera que desrealizar o idealizar –o sea, deshumanizar, irrealizar o estilizar/artizar– es lo mismo que metaforizar. Por eso “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella” (Ortega, 1914a, p. 673). Por esta razón, afirmar que la naturaleza ontológica del arte es la irrealidad es lo mismo que sostener que es metáfora. Del mismo modo que el término ‘arte’ incluía dos aspectos, Ortega (1914a) advierte que “el término ‘metáfora’ significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado” (p. 673). Por tanto, establece una tríada entre lo estético/artístico, lo irreal y lo metafórico. Virtual y metafórico son sinónimos y constituyen la sustancia artística esencial. El ser de lo metafórico como tal –el ser de la obra de arte por tanto– no es ser algo realmente sino *serlo irrealmente, ser como*. Según el ejemplo de Ortega, en la metáfora ‘la mejilla de la

amada es una rosa, la mejilla no es *realmente* una rosa, sino que lo es virtual, irreal o idealmente, o sea, *metafóricamente*: “El *ser* rosa la mejilla era solo metafórico; no era un *ser* en el sentido de real, sino un *ser* en el sentido de irreal” (Ortega, 1946, p. 839)². En la metáfora ‘la mejilla *es como* una rosa’, lo metafórico, “el *ser como* no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser; *es la irrealidad como tal*” (Ortega, 1946, p. 839). Lo metafórico es el ‘ser como’ y “el *ser como* es la expresión de la irrealidad” (Ortega, 1946, p. 839). Ser metafóricamente algo –que es como únicamente una mejilla puede ser una rosa o unos centímetros pintados en un cuadro pueden ser un paisaje de kilómetros– es en efecto ser ese algo; pero serlo irreal o virtualmente. Esta es la naturaleza de lo artístico según Ortega: la metáfora –sustancia de lo estético– es virtualidad, idealidad o irrealidad.

4. La imposibilidad del arte absolutamente artístico

EL ARTE COMO ACTIVIDAD IRREALIZA, desrealiza o metaforiza y como objeto es una irrealidad. Evidentemente desrealiza lo real y solo lo real, pues qué otra cosa puede *des-realizar* sino aquello que es real. La actividad (desrealizadora) del arte solo se puede practicar sobre la realidad. Más aún: no hay arte sin realidad sobre la que aplicarse. El arte necesita la realidad como fondo o punto de partida sobre el que efectuar su acción desrealizadora. Por eso para Ortega (1925a) no puede haber un arte puro, macizo de arte, sin residuo de realidad. “No discutamos ahora si es posible un arte puro. Tal vez no lo sea”, sostiene primero, para luego precisar pocas páginas después que “un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada” (pp. 852, 856).

Afirmar que la actividad artística es deshumanizar, desrealizar o metaforizar equivale a decir que consiste sobre todo en evitar lo humano o lo vivido, esto es, lo real. Siguiendo a Ortega (1925a): “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” (p. 859). El arte es esencialmente la actividad de

2 Lo mismo puede decirse del primer ejemplo de objeto estético/metafórico que presenta Ortega (1914a p. 673) y al que nos referiremos posteriormente: el verso del poeta López Picó que dice que el ciprés e *com l'espectre d'una flama morta*. El objeto artístico ciprés/llama identifica virtual, irreal o metafóricamente esos objetos que realmente no son idénticos.

irrealizar, pero esto implica que siempre ha de haber una realidad que desrealizar, un término *a quo*, sobre el que se ejerza esa irrealización. Esa necesidad de realidad de base impide que el arte sea puro (arte), pues siempre tendrá que estar practicándose como desrealización sobre una realidad de partida. No puede haber entonces, para el autor, arte absoluta y radicalmente *artístico*, porque siempre ha de quedar un residuo de realidad sobre el que aplicar la operación irrealizadora que define al arte, y sin la cual por tanto no hay arte. Ahora bien, esta *fuga genial* en que consiste el arte según Ortega (1925a, p. 859) produce además mediante esa *poiesis* desrealizadora que define a la creación artística un objeto nuevo y distinto, heteróclito, extraño a la realidad en cuanto tal de la que parte: la irrealidad que es la obra de arte. Esto es *artizar* (deformar *artizando*) lo real.

5. La incomunicación ontológica entre arte y realidad

DE ACUERDO CON EL DOBLE SENTIDO que supone el concepto de arte, Ortega (1914a) asegura que “la esencia del arte es la creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales” (p. 678). Por un lado, el arte es *poiesis*, acción, “rompimiento y aniquilación de los objetos reales”, desrealización o irrealización (desrealiza o *irrealiza lo real*) y, por otro lado, es el resultado de esa acción, la “creación de una nueva objetividad” surgida de esa previa acción creativa desrealizadora, es decir, la creación de una irrealidad, la obra de arte (*realiza la irrealidad*). La *poiesis* artística desrealizadora crea con materiales provenientes de la realidad un nuevo orbe con un grado ontológico diferente al real, la irrealidad o virtualidad. En 1946, Ortega asegura que “el arte es juego, diversión, ‘como si’, farsa” (p. 866), y precisa además que la farsa es “la realización de la irrealidad” (p. 849).

Para Ortega (1914b, p. 788), de hecho, toda la cultura en general –arte, ciencia o política pero no religión– es irrealidad o metáfora. Ahora bien, como una parte de esa cultura, el arte *realiza esa irrealidad*, mientras que el resto de la cultura solo *usa* esa irrealidad: “La poesía es metáfora; la ciencia usa de ella nada más” (Ortega, 1924c, p. 505). La ciencia y la política desrealizan, sin duda, pero no *son* desrealización sino que la *usan*, usan la metáfora. El arte, en cambio, *es* desrealización, irrealidad, metáfora. Este no consiste en la “ficción de realidades humanas” (Ortega, 1925a, p. 852), ya que en este caso lo real sería lo sustantivo y principal,

y la ficción lo accidental y secundario. Al contrario, el arte es la irrealidad misma realizada, de modo que lo esencial es ya la propia ficción. Molinuevo (1995) confirma que en Ortega el arte “no es la ficción de una realidad, sino la realidad –realización– de la ficción” (p. 35). La comprensión orteguiana del arte se funda sobre la idea de irrealidad, tanto en su aspecto *poiético* (el arte es desrealización, irrealizar lo real) como en su aspecto objetivo (la obra es irrealidad, la realización de una irrealidad). El arte efectivamente está hecho de realidades, por ejemplo ondas sonoras, piedra, madera, sustancias colorantes, palabras o aire que vibra, pero eso no es el arte. Refiriéndose a la estatua de Lorenzo de Médicis situada en la capilla medicea Florencia, Ortega señala (1914a) que la obra de arte no es el bloque de mármol sino que “el *Penseroso* es un nuevo objeto de calidad incomparable”, un objeto que hallamos ante nosotros como “absoluta presencia” (p. 671). Lo artístico es ese nuevo objeto presente al que alude toda la realidad que compone la obra de arte, pero que es creado a partir de la desrealización de esos materiales reales y que no puede ser sino una irrealidad. El arte solo puede des-realizar lo real; la irrealización por su parte solo puede dar lugar a una irrealidad.

La filosofía del arte de Ortega, por tanto, presupone una diferencia ontológica fundamental entre dos modos de ser, el real y el irreal, y destina lo artístico al ámbito de la irrealidad. Los objetos artísticos, en tanto que tales, están compuestos de una sustancia ontológica radicalmente diferente de la realidad: la irrealidad. Pertenecen al ámbito del ser irreal, escribe Ortega (1925a) “El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real” (p. 851). Lo artístico es irreal, consiste esencialmente en otra cosa que la realidad. El arte comienza donde termina la realidad: “Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega, 1925a, p. 864). Por tanto, sobre aquella diferencia de base, el autor establece una distinción también de índole ontológica entre realidad y arte. Contra la desaparición de la frontera entre arte y realidad, tan frecuente en la filosofía del arte del siglo XX, Ortega considera nada menos que son mundos ontológicamente diferentes, herméticos e incommunicados. Esto lo reconoce (1925a) de forma especial en el arte joven de vanguardia, en el que “el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo

abstruso” (p. 858)³. El mismo carácter clausurado lo encuentra Ortega en la novela: “Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente” de modo que “*no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*”, y por eso “observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico” (Ortega, 1925c, pp. 900, 902).

En medio de la realidad se abre el universo ontológicamente diferente de la irrealidad del arte, definido por Ortega (1921) como una “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (p. 434), una *isla ingrávida* por supuesto, de carácter virtual, desprovista del peso propio de las realidades materiales (Ortega, 1925a, p. 865). Arte y realidad son dos mundos ontológicamente incomunicados, sin puentes que transiten de uno a otro. Uno es metáfora, irrealidad, como si, o sea, *estar sin estar* (Ortega, 1921, p. 434), y el otro es realidad, materialidad, *estar ahí* (Ortega, 1914b, p. 814), ser directamente, presencia real. Son modos de ser ajenos entre sí. En el mundo real, la rosa, la mejilla o el molino son realmente, están ahí, son presencias reales; en el mundo del arte la mejilla/rosa o el gigante/molino no son realmente sino irreal o metafóricamente, no están ahí sin más sino que están sin estar, son presencias irreales (García Alonso, 1997, pp. 129-134). Metáforas.

6. La novedad artística como virtualidad

EL SER DEL ARTE es la irrealidad. El arte como tal no es ser real sino ser virtual. La obra de arte no es una irrealidad, virtualidad o idealidad porque represente objetos fantásticos o irreales, sino porque el objeto artístico mismo, la nueva objetividad surgida a partir de la desrealización (*metamorfosis*) de las realidades previamente dadas, es una irrealidad, una ficción, una metáfora. Lo representado puede ser un puente, una rosa o un ciprés. Pero el puente, rosa o ciprés de la obra no son el puente, rosa o ciprés reales, sino esos mismos objetos ya irrealizados o virtualizados, esto

3 García Alonso (1997) ha puesto en contacto este hermetismo de la obra de arte en Ortega con su defensa de la intrascendencia del arte, es decir, con su carácter de juego, frente a la trascendencia tan sería del arte decimonónico, que se erigía en sustituto de la religión y al que se confiaba nada menos que la salvación de la humanidad (pp. 166, 172, 190ss).

es, metamorfoseados, *deformados* o metaforizados (*artizados*): “No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis” (Ortega, 1925a, p. 859). Lo artístico es irrealidad y la sustancia propiamente artística de esos nuevos objetos, que son las obras de arte, es algo irreal o metafórico. De hecho, según Ortega (1925a), solo gracias a que es virtual o metafórico puede el arte ser verdaderamente novedoso, esto es, creativo, porque:

La metáfora es la potencia más fértil que el hombre posee (...) 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. Solo la metáfora nos facilita la evasión [de lo real, por supuesto] y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingrávidas. (p. 865)

Únicamente la naturaleza ontológica virtual del arte nos permite traspasar de verdad los límites de lo real. Mediante la imaginación artística, el arte supera la naturaleza material de la realidad (Conill, 2012, pp. 167-192). Solo es novedad en sentido estricto lo que rebasa el círculo de la realidad. Lo novedoso, según Ortega, está referido a lo real, de modo que solo puede serlo rigurosamente aquello que trasciende lo real, esto es, lo irreal. Y *realidad* es lo sometido a leyes, lo normal y acostumbrado, lo que sabemos cómo va a ser porque sigue leyes, escribe Ortega (1909): “El mundo de lo real es el sometido a leyes conocidas” (p. 39). Esto significa que “es, pues, real no tanto lo visto como lo previsto; no tanto lo que vemos como lo que sabemos” (Ortega, 1914b, p. 807). Entonces, novedoso solo puede ser lo imprevisto, lo anormal, lo que no se somete a las leyes que regulan lo real, lo que es. La novedad, en tanto va más allá de la legalidad/realidad/normalidad, equivale a lo imprevisto, sorprendente, anormal e irreal. Esta es la consecuencia fundamental que implica el hecho de que lo estético consista en virtualidad y que, como tal irrealidad, establezca una diferencia ontológica esencial con la realidad: lo artístico amplía el ser e introduce su propia objetividad como una novedad que aumenta virtualmente lo existente. En este sentido, Ortega (1914a) subraya que los poetas “enriquecen el mundo, aumentan la realidad. La materia, se decía antes, ni crece ni mengua”, de manera que:

Las cosas son siempre las mismas, que de su material no nos puede venir ampliación ninguna. Pero he aquí que el poeta hace entrar a las cosas en un

remolino y como espontánea danza. Sometidas a este virtual dinamismo las cosas adquieren un nuevo sentido, se convierten en otras cosas nuevas. (p. 664)

Son verdaderamente novedosos y, por tanto, irreales, virtuales o metafóricos, los diferentes ejemplos de obras de arte que presenta Ortega: el ciprés/espectro de una llama muerta (Ortega, 1914a, p. 673), la mejilla/rosa (Ortega, 1946, p. 839), el paisaje de Regoyos que realmente tiene una extensión de kilómetros y ‘cabe’ en un cuadro de menos de un metro (Ortega, 1921, p. 434), y la persona real concreta que en la obra teatral *es* (se transfigura en) Hamlet (Ortega, 1946, pp. 840, 849). Ya en 1909, y a propósito del cuadro del *Hombre con la mano al pecho* del Greco, aparece en la obra de Ortega esta comprensión de la naturaleza ontológica del arte, solo que entonces a esta sustancia irreal o virtual del arte la llama *verosimilitud*, aunque desde luego ya la identifica con la metáfora. Ortega (1909) se pregunta si esa obra –y con ella por tanto el arte en general– “es una verdad o mentira” (p. 39). La respuesta es que el arte es “una existencia intermedia, semi-verdad, semi-error” (p. 39). Este ser intermedio entre la verdad y la mentira “es el mundo de lo verosímil”, pues, añade el autor, “lo verosímil se presenta a la vez como no verdadero y no falso” (pp. 39s). Ni verdad ni engaño, ni mentira, ni falsedad. Esto significa que no es real, que no está en el mundo real predeterminado legalmente; significa que solo es irrealidad o virtualidad. Esto equivale ya en 1909 a ser metáfora: “El mundo de lo verosímil es el mismo de las cosas reales sometidas a una interpretación peculiar: la metafórica” (Ortega, 1909, p. 41). Tesis que presenta luego en 1925 cuando advierte que la metáfora a partir del rompimiento o desrealización del mundo real crea un nuevo objeto, el objeto irreal –metafórico– del arte. Esto equivale a decir que el ámbito virtual del arte no es sino el mismo mundo real pero desrealizado y sometido a metaforización.

Habida cuenta que la *realidad* consiste en el mundo de lo sometido a leyes conocidas, o sea, lo previsto, y que, por tanto, lo verdaderamente novedoso solo puede ser lo imprevisto, lo que rompe la conocida legalidad que determina la realidad, los objetos estético/metafóricos son novedades porque quiebran esas leyes de lo real y, por ello, trascienden la realidad. La metáfora es potencia verdaderamente creativa porque sus productos, las obras de arte, están al margen de esas leyes que rigen lo real, según las cuales un ciprés no es una llama, ni una mejilla una rosa, ni un molino gigante. Ahora bien, estas leyes no rigen para el mundo metafórico donde se mueve el arte, porque en él la mejilla puede ser (virtual o

metafóricamente) una rosa, el ciprés llama y el molino gigante. En efecto, el objeto metafórico del cuadro del Greco es un ente “fuera de todas las leyes” (Ortega, 1909, p. 39), algo por tanto irreal, pues fuera de las leyes que regulan lo previsto, o sea, la normalidad de lo real, solo está la imprevista irrealidad. Esto es justamente lo que le ocurre al ciprés/espectro de una llama muerta o al paisaje kilométrico representado en el cuadro. Ante la pintura de este paisaje que representa un paisaje con un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y una montaña, Ortega (1921) se pregunta “¿cómo puede estar todo esto en tan exiguo espacio?”, y responde que evidentemente en la representación pictórica “el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual” (p. 434). No es mentira decir que el puente pintado en ese paisaje es un puente, pero tampoco es verdadera o realmente un puente. Ortega escribe sugerentemente que el puente –como el resto de objetos representados en el cuadro– “está sin estar” (1921, p. 434). Ni es un puente real, verdadero, ni es un puente falso, un engaño de puente. Es un *punte artístico*, esto es, metafórico, irreal. La metáfora de un puente. El peculiar puente del cuadro es un puente virtual, y este no es sino un puente real sometido a interpretación metafórica, lo que implica creación de ese *nuevo* e irreal puente a partir de la desrealización o aniquilación de la realidad puente. En este sentido, el puente del cuadro, y la obra de arte, es de naturaleza irreal o virtual. El puente artístico o metafórico *está sin estar*: está virtualmente sin estar realmente. Está el puente irreal sin estar el puente real.

En tanto que abre el universo de lo virtual, la desrealización es la condición de posibilidad de la novedad en sentido estricto, lo que significa que es lo único que nos permite superar los límites de la realidad. Sin desrealizar no hay nada verdaderamente novedoso; sin desrealizar no salimos de la esfera de la previsible realidad. Solo una vez desrealizados y quebrada su realidad se pueden constituir aquellos objetos artísticos virtuales. El mundo, la realidad, el ser, solo pueden aumentar en sentido estricto virtual o irrealmente. El arte es dilatación metafórica o irreal de lo que es.

Solo así, virtual o metafóricamente, pueden surgir novedades, como el puente artístico o la mejilla/rosa o el ciprés/espectro de una llama muerta. Todos ellos existen, no son engaños, están ahí, pero virtualmente; son *absolutas presencias*, como el *Penseroso* de la capilla medicea, pero virtuales; son seres, pero irreales o

metafóricos. En esa *irrealidad realizada* consiste lo artístico del objeto estético. Ese es el objeto verdaderamente novedoso nacido a partir de la irrealización de lo real. Solo está (virtualmente) ahí, en la obra. Mejor dicho: *es* la obra. El arte solo puede ser novedoso y creativo virtual o irrealmente, es decir, desrealizando. La mejilla/rosa o el ciprés/espectro no existen realmente. Solo son virtualmente en la metáfora de la obra de arte que los ha traído al ser. El ciprés/espectro por tanto no es una 'representación de' otra cosa, pues no existe ningún ser real que sea así. Esto no significa que la obra de arte no represente algo. Por supuesto que lo hace, pero lo que representa es a ella misma, lo que la obra pone en presencia (virtual). El ciprés/espectro solo es representación de sí mismo, puesto que el ciprés/espectro no es más que el verso el ciprés *é com l'espectre d'una flama morta* (Ortega, 1914a, p. 673), el cual solo existe virtualmente ahí, en ese verso. Ese verso es la presencia absoluta del ciprés/espectro. Eso es lo que representa. Lo mismo ocurre con el puente pintado en el cuadro del paisaje: no existe en la realidad, igual que no hay realmente un ciprés/espectro.

Todos estos sorprendentes objetos solo son presencias absolutas como metáforas o virtualidades en la obra de arte, y solo así, como presencia virtual, se puede hablar verdaderamente de novedad o aumento de lo real. No son copias ni representaciones de ninguna realidad exterior a ellos mismos. El puente pintado no es *representación de* ningún puente real sino ese puente virtual novedoso que es en presencia absoluta en el cuadro y solo ahí, y que surgió a partir de la metaforización de un puente realmente existente. Lo artístico es la representación misma como virtualidad que está/es ahí como presencia absoluta en la obra. No es por tanto la representación entendida como copia de algo externo y real, en cuyo caso sería repetición de esa realidad preexistente y dejaría de ser novedad. Solo en el mundo virtual del arte, y como metáforas, pueden existir (irreal o virtualmente) esos objetos nuevos, que trascienden la realidad y violan sus normas, una legalidad real p. e. que impide la existencia de cipreses que sean espectros de llamas muertas o mejillas que sean rosas. Parafraseando la definición heideggeriana del arte como *das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden* (Heidegger, 1935, pp. 21s, 25, 49, 59), podríamos afirmar que en Ortega solo en la obra de arte se presencia absolutamente (es) como virtualidad la verdad de los objetos por ella representados, porque solo en ella *son* (se presentan) absoluta y virtualmente esas objetividades.

Referencias

- Cerezo, P. (1984). *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega*. Barcelona: Ariel.
- Conill Sancho, J. (2012). La superación del naturalismo en Ortega y Gasset. *Isegoría*, 46, pp. 167-192.
- García Alonso, R. (1997). *El náufrago ilusionado. La estética de Ortega y Gasset*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Heidegger, M. (1977 [1935]). *Der Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Molinuevo, J. L. (1995). 'Estudio introductorio' a José Ortega y Gasset. *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Madrid: Tecnos.
- Morón Arroyo, C. (1967). Las dos estéticas de Ortega. J. Sánchez & N. Poulussen (Eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega.
- Ortega y Gasset, J. (2004 [1909]). *Renan. Obras Completas*, vol. II. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (1912). *Variaciones sobre la 'circum-stantia'*. OC, VII, 2007.
- Ortega y Gasset, J. (1914a). *Ensayo de estética a manera de prólogo*. OC, I, 2004.
- Ortega y Gasset, J. (1914b). *Meditaciones del Quijote*. OC, I.
- Ortega y Gasset, J. (1915). *Sistema de la psicología*. OC, VII.
- Ortega y Gasset, J. (1916). *Leyendo el 'Adolfo', libro de amor*. OC, II.
- Ortega y Gasset, J. (1921). *Meditación del marco*. OC, II.
- Ortega y Gasset, J. (1923). *El tema de nuestro tiempo*. OC, III, 2005.
- Ortega y Gasset, J. (1924a). *Kant. Reflexiones de un centenario*. OC, IV, 2005.
- Ortega y Gasset, J. (1924b). *Para dos revistas argentinas*. OC, III.
- Ortega y Gasset, J. (1924c). *Las dos grandes metáforas*. OC, II.
- Ortega y Gasset, J. (1925a). *La deshumanización del arte*. OC, III.
- Ortega y Gasset, J. (1925b). *Pleamar filosófica*. OC, III.
- Ortega y Gasset, J. (1925c). *Ideas sobre la novela*. OC, III.
- Ortega y Gasset, J. (1929). *¿Qué es filosofía?*. OC, VIII, 2008.
- Ortega y Gasset, J. (1932). *Principios de metafísica según la razón vital*. OC, VIII.

- Ortega y Gasset, J. (1933). *En torno a Galileo*. OC, VI, 2006.
- Ortega y Gasset, J. (1943). *Paisaje de generaciones*. OC, IX, 2009.
- Ortega y Gasset, J. (1946). *Idea del teatro*. OC, IX.
- Ortega y Gasset, J. (1949). *El hombre y la gente*. OC, X, 2010.
- Regalado, A. (1990). *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza.