

gías de un más allá invisible y «real». El mundo es simplemente el mundo: no hay más allá. Y por eso Góngora, el maestro del artificio, vino a quedar, después del seudosimbolismo de Machado y Jiménez, tan cercano a la generación de 1927. En la literatura española las bases metafísicas han sido cercenadas. Existe el poeta y existe el mundo y eso es todo lo que existe. En resumen, pues, hay una visión de mundo implícita que se ha desarrollado en la literatura española a falta de un auténtico movimiento romántico. Y por ser una visión más bien negativa, difícilmente pudo equivaler a una epistemología para poetas.

Pero sucede que Ortega, por los mismos años en que Salinas escribe sus primeras poesías, toma contacto con la fenomenología de Scheler y Husserl y de ser un neokantiano pasa a ser un filósofo original con la superación de lo que él vio como una recaída en el idealismo del Husserl de la *Ideas*. Por otra parte, y antes de deshacerse del todo de la poderosa influencia de la escuela neokantiana de Marburgo, Ortega había empezado a elaborar a través de varios ensayos, como «Arte de este mundo y del otro», «Adán en el paraíso», «Renán» y otros dos sobre Zuloaga, una diagnosis de la manera española de acercarse a las cosas, diagnosis en todo respecto coincidente con lo que nosotros acabamos de describir como una implícita tradición literaria española del «mundo caído». Y para mayor sorpresa, a pesar de haber escrito estos ensayos bajo la influencia de la estética de Hermann Cohen, Ortega logró acto seguido pasar a ocupar una posición más allá de la fenomenología husserliana sin que se notase la menor discontinuidad en la superficie de aquella «estética española» que venía elaborando. Es más; aquella estética—en sentido literal—, que nació con evidentes raíces neokantianas y que, por tanto, Ortega condensó en la fórmula de «salvar las apariencias», pervive en la primera etapa fenomenológica (*Meditaciones del «Quijote»*), donde, como era de esperar, tiene un alcance muy distinto.

Resultado de esta continuidad en la estética orteguiana fue que sus contemporáneos—Guillén, Salinas y otros—vieron en su obra, en exposición ininterrumpida, lo que el mismo autor describió como «un ensayo de estética española y como una justificación teórica de nuestra peculiaridad artística» (*O. C.*, I, 190) (16). ¿Cuáles son las ideas expuestas en estos ensayos? Veamos primero la parte diagnóstica, de índole neokantiana, y luego el tratamiento recetado poco después de fuentes más propiamente orteguianas, es decir, fenomenológicas.

---

(16) José Ortega y Gasset: *Obras completas*, 6.ª ed., Madrid, 1962-1966, t. I, p. 190. (Abreviaré en adelante I, páginas).

Ortega abordó el tema de la manera española de acercarse a las cosas mediante una ampliación de las clasificaciones de Worringer. Habló, a su vez, en «Arte de este mundo y del otro», de un hombre mediterráneo:

El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolos de valores superiores..., eso ama el hombre español. Cuando Murillo pinta a la Sagrada Familia un puchero, diríase que prefiere la grosera realidad de éste a toda la corte celestial; sin espiritualizarlo lo mete en el cielo con su olor mezquino de olla recalentada y grasienta (...).

La emoción española ante el mundo no es miedo, ni es jocunda admiración, ni es fugitivo desdén que se aparta de lo real; es de agresión y desafío hacia todo lo suprasensible y afirmación *malgré tout* de las cosas pequeñas, momentáneas, míseras, desconsideradas, insignificantes, groseras (I, 199-200).

Y no se le escapará al lector que esta descripción abarca no sólo a Murillo, sino también a Lucano, Cervantes y, entre los del 98, a Azorín. Acto seguido Ortega se pregunta si «cabe más trivialismo» y se contesta a sí mismo:

Sí; aún cabe más. Recordad que Diego Velázquez de Silva, obligado a pintar reyes, papas y héroes, no pudo vencer la voluntad artística que la raza puso en sus venas y va y pinta el aire, el hermano aire, que anda por dondequiera sin que nadie se fije en él, última y suprema insignificancia (I, 200).

Para Ortega, desde luego, Velázquez sería el máximo representante de la peculiaridad artística española y del «realismo español», como sugiere en *Tres cuadros del vino*. Pero es también precisamente a propósito de Velázquez por lo que Ortega, dando por terminada su diagnosis, empieza a indagar acerca de un posible remedio a esta «valiente aceptación del materialismo» (II, 57). Y es entonces cuando se pregunta si el realismo no es una limitación severa. Desafortunadamente, dice Ortega, refiriéndose a *Los borrachos*, de Velázquez:

decir que no hay dioses, es decir, que las cosas no tienen, además de su constitución material, el aroma, el nimbo de una significación ideal, de un sentido. Es decir, que la vida no tiene sentido, que las cosas carecen de conexión (II, 58).

Ahora bien, cualquier lector algo familiarizado con la obra de Ortega se dará cuenta de que con esta pregunta retórica acerca del

realismo español como limitación, estamos ya dentro del programa de reforma nacional y cultural que se anuncia en *Meditaciones del «Quijote»* y en el ensayo «Verdad y perspectiva», publicado en *El espectador*, I, de 1916. Dada la situación de entonces de un positivismo trasnochado y consecuente con su interés por la fenomenología, Ortega no tuvo más remedio que recetar una fuerte dosis de «idealismo metodológico» para su patria, al mismo tiempo que adelantaba su propio pensamiento filosófico en *Meditaciones del «Quijote»*. Poco después, con la publicación del primer tomo de *El espectador*, decide convocar a los que llamará los «amigos de mirar», gente egregia dispuesta a aceptar —en las ya citadas palabras de Guillén—, la «tremenda y magnífica fatalidad de ser español». Y al convocar a estos «amigos de mirar» Ortega les presentó un esbozo de su programa terapéutico, un programa basado en su versión de la fenomenología. En la introducción al primer tomo, Ortega explicó la necesidad de un programa de reforma como el suyo:

... la vida nos obliga, queramos o no, a la acción política. El inmediato porvenir, tiempo de sociales hervores, nos forzaré a ella con mayor violencia. *Precisamente por eso yo necesito acotar una parte de mí mismo para la contemplación.* Y esto que me acontece acontece a todos. Desde hace medio siglo, en España y fuera de España, la política —es decir, la supeditación de la teoría a la utilidad— ha invadido por completo el espíritu (II, 16).

En vista de esta situación, dice Ortega, debe «afirmarse de nuevo en la obligación de la verdad, en el derecho de la verdad». Y luego se refiere al papel de los «amigos de mirar» en esta devoción a lo verídico:

Yo pido en él (el mundo) un margen para el estado que llaman de los espectadores. El nombre goza de famosa genealogía: lo encontró Platón. En su *República* concede una misión especial a los que él denomina *filotheamones* —amigos de mirar; son los especulativos, y al frente de ellos los filósofos, los teorizadores—, que quiere decir los contemplativos.

*El espectador* tiene, en consecuencia, una primera intención: elevar un reducto contra la política para mí y para los que compartan mi voluntad de pura visión, de teoría (II, 17).

Excepto que la misma palabra «filósofo» ya no tiene las connotaciones de «gris teoría», porque ahora su objeto es la vida misma. *El espectador* «especula, mira —pero lo que quiere ver es la vida según fluye ante él». Ya no puede haber una verdad absoluta y abstracta; la única verdad será la que se ve desde la perspectiva de uno mismo:

La verdad, lo real, el universo, la vida —como querais llamarlo— se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que se ve será un aspecto real del mundo (...).

El chorro luminoso de la existencia pasa raudo: interceptemos su marcha con el prisma sensitivo de nuestra personalidad, y del otro lado, sobre el papel, sobre el libro se proyectará un arco iris. Sólo de esta suerte se liberta la teoría de su tono en gris menor (II, 18).

Y, por último, en el mismo tomo de 1916 hay la siguiente apóstrofe a los «amigos de mirar»:

¡Poetas, pensadores, políticos, los que aspiráis a la originalidad y a mundos siempre nuevos! 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, más cerca de vuestra intimidad y domesticidad, en torno de vuestras entrañas, llenando en inmenso filón las horas más humildes de vuestra vida (II, 20).

Sería imposible comentar aquí una obra de la complejidad de *Meditaciones del «Quijote»*. Pero debemos, por lo menos, aludir sumariamente a su conexión con el programa ya expuesto en *El espectador*. Debería ser claro a estas alturas que su fórmula central —«yo soy yo y mis circunstancias»— está relacionada con ese perspectivismo que es el fundamento de «Verdad y perspectiva» y que Ortega dedujo de la noción de intencionalidad expuesta por Husserl. En las *Meditaciones*, recordémoslo, la realidad es una perspectiva. Pero en *Meditaciones* Ortega también hace hincapié en que, para no verse vencido por la inercia del polo objetivo, de la cruda realidad caída, el hombre debe luchar por interpretar, por dar sentido, por hacer un «mundo» de las obtusas superficies. Siendo esto así, Don Quijote se convierte en su búsqueda interpretativa, extractora de *logos*, en el emblema de todos nosotros y es así como pronto vieron Salinas y Guillén la encarnación de una epistemología para poetas. Su *ver* es un *mirar*; en un mundo caído, sin dioses, es una visión activa que levanta en peso la realidad. Casi podría decirse que Don Quijote es ya el héroe de la Razón vital; es claro que no es un idealista romántico. Al contrario, es como el «amigo de mirar», el teórico, o el poeta, que aumenta nuestra cosecha de realidad al obrar la salvación de su peculiar perspectiva sobre el mundo.

### III

«¿No necesita nuestro pensamiento casi un rigor filosófico para seguir al poeta en estos giros?»

Amado Alonso: «Jorge Guillén, poeta esencial».

Es evidente que este brevísimo esquema de la estética de Ortega se ha mostrado como algo insatisfactorio. La razón estriba en que he intentado únicamente destacar, sin caricatura, algunos aspectos que me parecen de indudable interés en relación con la manera un tanto original de cómo Guillén y Salinas se instalan en la tradición poética española. Porque a estas alturas del análisis no creo que pueda dudarse que tanto Guillén—con su mirar de alta planicie castellana—como Salinas—con su muy peculiar perspectiva sobre el espectáculo urbano y tecnológico—se encontraban en las filas de los que Ortega bautizó con el nombre de *filotheamones*—amigos de mirar.

Es ésta la parte de verdad que subyace a la analogía que hace Amado Alonso entre la fenomenología y la poesía de Guillén. Pero fallada la cuestión así nos sale al paso esta otra cuestión: ¿En qué medida, hasta qué punto, debemos otorgar autoridad crítica, explicativa, a lo que es mera analogía, aún cuando tuviera una base histórica en la época? ¿No se infringe así la ley territorial de la obra de arte literaria, ente, por definición, autónomo, ensimismado y sólo en este sentido a-histórico? ¿No se hace así con la obra de Guillén *mutatis mutandum*, lo que se suele hacer con Cervantes y tantos otros autores? Es decir, meter dentro de una obra literaria lo que es el «espíritu de la época», sea barroco o cubista, y acto seguido, como por arte de birlibirloque, sacar de nuevo aquel mismo «espíritu» ahora trocado en el «sentido» de la obra. Me temo que sí; que esto es lo que hacemos con Guillén. Urge, por tanto, en el caso que estamos estudiando, deshacernos de esta explicación «fenomenológica» de su poesía y volver al examen de la misma con una óptica nueva.

PHILIP W. SILVER

Columbia University (USA)  
Alfonso XII, 58, 8.º dcha.  
MADRID-7