

# Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica

ARTURO CAMPOS LLEÓ  
Universidad de Friburgo

## INTRODUCCIÓN

La investigación de Ortega de las últimas décadas ha recibido fuertes impulsos a partir del reconocimiento de la influencia fenomenológica, considerada hoy como su verdadero «taller de trabajo»<sup>1</sup>. La fenomenología, que en principio significaba la introducción de un nuevo método que reivindicaba el papel de las cosas tal como aparecían en la experiencia, representaba, como pronto reconoció Ortega, una «nueva sensibilidad» (ed. Fox, 113). Aquella –siguiendo la acepción etimológica– podía conllevar unas considerables consecuencias *estéticas*, y más aún en el caso de una filosofía que, ya desde sus comienzos, difícilmente ocultaba su inspiración literaria a medida que elaboraba buena parte de sus medios expresivos en constante diálogo con métodos literarios, fueran ellos el ensayo, la metáfora o la crítica literaria.

Tal situación nos da lugar a un análisis estilístico, susceptible de aplicarse a la producción paisajística, el campo predilecto de Ortega para nuestros fines. Éste nos puede hacer ver de qué modo él traducía el rigor descriptivo de la fenomenología a un método metafórico y alusivo, *poniendo así en práctica* las estrategias fenomenológicas en su *funcionamiento* textual.

---

<sup>1</sup> Pedro Cerezo Galán: *La voluntad de aventura*, Barcelona, 1984, p. 218. Autor al que le corresponde el lugar destacado en la indagación de la influencia fenomenológica respecto a Ortega. De especial interés para el presente artículo son las páginas 218-254 del capítulo IV, dedicadas al análisis de los constituyentes fenomenológicos de Ortega en torno a 1914.

El contacto con la fenomenología se establece en torno a 1912<sup>2</sup>, con una fiel recepción del nuevo método que replanteaba desde una concepción radicalmente *intuitiva* del conocimiento, el problema de la conciencia al centrar el interés en su inserción intencional en el entorno: partiendo de esta reevaluación del mundo el interés se deslizaba descriptivamente –sin presupuestos teóricos– hacia los cimientos más sencillos del vivir natural en una conciencia perceptiva y su *ejecutividad* primaria, que quedó calificada como punto de arranque definitivo de la nueva filosofía. Así, la atención filosófica se centraba en el *acto*, en el cual se manifestaba la *correlación apriórica* entre conciencia y objeto, es decir, el *fenómeno*. Esta noción caracterizaba la fenomenología como un método dedicado a la intuición de esencias. A partir de 1913, con la publicación de *Ideen I*, el rumbo del movimiento fenomenológico se vio gravemente alterado al establecerse lo que hasta ahí se había comprendido en el modo de un método, como «ciencia» metafísica en la percepción inmanente de las vivencias *reflexivas*<sup>3</sup>. La conciencia se reafirmaba como primer principio fundamentado en irrevocable evidencia. Mediante actos de percepción reflexiva de su vivencia primaria, y procediendo con el mundo suspendido, se volcaba sobre sí objetivándose y corroborando su lugar constituyente, desde el cual efectuar la interpretación del mundo.

Ortega, habiendo recibido su formación en el neokantianismo de Marburg, y por lo tanto acostumbrado a enfocar el mundo desde un ángulo subjetivista, no podía sino demostrar una fuerte predilección por el nuevo punto de cristalización que desatendía la experiencia trascendental kantiana en beneficio de una experiencia extraída del mundo en la vivienda. La «Erlebnis», término técnico que tan bien se prestaba a la adaptación literaria, es españolizado<sup>4</sup> por Ortega y se convierte en el eje central de la preocupación vital, a saber: el abrazo con las cosas en la actitud ejecutivo-contemplativa del *Espectador*.

Dotado de unos instrumentos sensoriales importantes, Ortega descubrirá con la fenomenología una nueva realidad que guiará su futura vida intelectual. Será el propósito de este estudio hacer palpable a través de los textos el importante cambio en la sensibilidad de una subjetividad objetiva neokantiana hacia la objetividad subjetiva de la fenomenología en su momento más tajante. Partiendo de un breve esbozo del contexto histórico de la teoría del paisaje, con-

<sup>2</sup> Para la fijación de fechas, Inman Fox en la Introducción a su reconstrucción de las *Meditaciones del Quijote*, titulada «Meditaciones sobre la literatura y el arte», Madrid, 1978, p. 13, considera que la influencia del neokantismo es «muy marcada en sus ensayos escritos entre 1908-1911» y coincide con Javier San Martín: *Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica*. Rev. d. Occ. mayo 1992, n.º 132, p. 114, que mantiene que «en 1911/12 se da en Ortega clarísimamente una ruptura con el neokantianismo [...]». El propio Ortega declara en *Prólogo para Alemanes* (VIII, 49) que empezó a «estudiar en serio la fenomenología en 1912».

<sup>3</sup> En 1913 Ortega reconoce: «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* (I. 257)».

<sup>4</sup> *Sobre el concepto de sensación I*, 257, nota.

trarrrestará dos textos representativos de las fases orteguianas correspondientes, así como las características ejemplares de sus *Notas de andar y ver*<sup>5</sup>.

## I. EL PAISAJE, GÉNERO FILOSÓFICO

El paisaje<sup>6</sup> como naturaleza contemplada surge en el renacimiento sobre la base de un modelo neoplatónico-cristiano. Retomando el concepto griego de la *θεωρία του κοσμου*, concibe la «contemplación» (*θεωρία*) no propiamente en actos preceptivos, sino –como es lógico en el idealismo platónico– a un nivel conceptual o ideal. La realidad circundante extrae su valor de reflejar y reverberar las ideas o –en la variante neoplatónica– Dios. Su *belleza* natural da lugar a que trasluzca la belleza divina y se convierte de este modo en reflejo sensual de la *verdadera* naturaleza de Dios. La percepción no recibe la naturaleza como tal y su «belleza» no aparece como estética, sino ontológicamente; la naturaleza no exige salir «afuera», a su inmediata contemplación, se comprende «dentro» en los conceptos.

El giro hacia el paisaje, definitivamente moderno, se produce en el romanticismo cuando la contemplación adquiere independencia frente a la comprensión conceptual y se vuelve placer estético. Surge el paisaje como reacción compensatoria en una época en la que el mundo empieza a deshomogeneizarse debido al pujante avance de las ciencias positivas y sus nuevos conceptos de la naturaleza que llevarán a la descomposición de los conceptos metafísico-religiosos. El método científico, empírico y objetivo, conlleva un creciente *descanto* del mundo, a la vez que va abriendo nuevos planos perceptivos al valorar la experiencia y la observación de sus fenómenos naturales. Se produce una escisión entre la percepción estética y la científica de la naturaleza. Frente al lugar objetivo de las ciencias, el nuevo lugar natural será su realidad *sentimental*, que acerca el punto referente ulterior del *bien* divino hacia lo *bello* humano. La objetiva naturaleza divina perdida se rescata por la comprensión *idealista* del mundo que recurre a las artes a fin de representar realidades que sin su mediación no podrían captarse.

Kant marca el comienzo de la nueva valoración del arte. Fundamenta en la *Tercera Crítica* la estética como disciplina filosófica, en estrecho vínculo con la ética y el conocimiento objetivo. Reconoce primeramente que el juicio estético no es, como había sostenido Baumgarten en su *Aestetica*, un mero conocimiento imperfecto, sino un peculiar *sentimiento* capaz de socorrer al entendi-

---

<sup>5</sup> Nos referimos en este caso al título genérico dado por Paulino Garagorri al tomo 32, dedicado a los paisajes, de su edición de bolsillo *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid 1988, y que coincide con las conocidas obras de *El Espectador*.

<sup>6</sup> Véase el artículo imprescindible de Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, en «Subjektivität», Frankfurt / M. 1974, pp. 141-163 y 172-190.

miento ofreciendo en la intuición lo que de otra forma se sustrae a las verdades lógicas.

No obstante, más allá de evocarnos un sentimiento en la impresión positiva o negativa que nos causa, el arte es un tipo de *conocimiento*. Kant lo describe como *no-reflexivo*. Las facultades de conocimiento están, según la expresión kantiana, en un «libre juego», ya que no encuentran ningún concepto capaz de asociarlas a una regla de conocimiento. En esta concordancia informal de la receptividad sensual con la espontaneidad del entendimiento, las impresiones estéticas representan un conocimiento que, aunque no conduzca a resultados conceptuales, produciéndose libremente, sí media un sentimiento de libertad. Libres de las imposiciones del conocimiento conceptual, encontramos plena satisfacción en la contemplación del objeto. De este modo la obra bella, con gustarnos, nos define su fin. Ésta, sin embargo, se escapa al concepto. Descansa sobre un principio de «finalidad sin fin».

Tal situación somete al juicio estético a una arbitrariedad que Kant trata de superar en un intento de fundamentación crítica o *transcendental*, para la que recurre a la belleza de la naturaleza, al paisaje (§ 42). En ése hace constar dos aspectos: el hecho de que nos pueda gustar una creación que no sea engendrada por nosotros y que ni siquiera aspire a gustarnos y, segundo, que despierte en el sujeto un interés (Kant lo llama «intelectual») en que *exista* el objeto natural. Esto distingue esencialmente la belleza natural del producto artístico humano que nos presta placer precisamente por la exclusión de consideraciones sobre su existencia. Sólo cuando comprobamos que la belleza de una flor o el canto del ruiseñor son verdaderamente objetos «finales» reales, y no artificiales, sentimos gusto estético en la naturaleza. Lo que guía el juicio es entonces un interés intelectual, próximo al moral, que se mezcla con el estético.

Kant, siguiendo el principio de la finalidad en la belleza del arte y la belleza de la naturaleza, concluye que el sentido del arte, finalmente definido como «símbolo de la moralidad» (§ 59), reside en dirigirnos sensual y placenteramente hacia nuestro destino ético. El juicio como tercera facultad del conocimiento «se da a sí mismo la ley en consideración de una satisfacción tan pura [...] y se ve referido a algo, en el sujeto mismo y fuera de él, que no es naturaleza y tampoco libertad, pero, sin embargo, está enlazado con la base de la última, a saber, con lo suprasensible, en el cual la facultad teórica está unida con la práctica de un modo común y desconocido» (B 258)<sup>1</sup>.

Es de este modo como el juicio estético llega a cumplir una función práctica. En el libre juego de las facultades del conocimiento amplía el espectro cognitivo humano porque le abre a la razón, en la correspondencia de sus ideas éticas con las estéticas, la posibilidad de realizarse mundanamente en el arte o en la cultura. «El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al represen-

<sup>1</sup> Immanuel Kant: *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, 1984<sup>1</sup>, p. 262 s.

tar la imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible» (B 260)<sup>8</sup>.

Así la finalidad formal de lo estético cumple el ideal racional de la ilustración, la armonía de la naturaleza con la libertad. Lo estético anticipa lo que de otro modo sería obra de un cambio de práctica social: una estructura cognitiva basada en el placer sensual, a la que Kant llama «conocimiento general», capaz de otorgar la base a todo conocimiento. El que designe esta particular racionalidad estética «legalidad sin ley» (B 69) nos refiere a un comportamiento respecto a las cosas de la naturaleza que sería propio de una cultura libre. Para ello es fundamental la posibilidad de que la *naturaleza* se nos ofrezca como bella. Sólo si nos confirma que nuestras facultades del entendimiento, en libre juego en los juicios estéticos, no quedan referidas a nuestra inmanencia subjetiva, que podría basarse en arbitrariedad e ilusiones, sino que mantienen un valor objetivo, podemos estar seguros de que nuestra libertad racional está en correspondencia con las leyes de la naturaleza. Gracias a que la naturaleza sea bella se compenetran ambas regiones, encuentra la razón un lugar en el mundo.

## II. ORTEGA Y EL PAISAJE ESPAÑOL

Esta comprensión romántica de la naturaleza estética, recreación de la mundanidad circundante significativa a partir de la experiencia sentimental, pero dirigida a significados transsubjetivistas, está todavía muy presente en España cuando Ortega da sus primeros pasos por la vida cultural de la España del momento. Esta actualidad obedece a una simple y llana necesidad de recuperación.

La recepción española del paisaje hasta muy entrado el siglo XIX no pasa muy allá del ideario neoplatónico renacentista y permanece invariante, contrarrestada únicamente por la concepción biologista del «medio». El concepto romántico llega débilmente a España y tarda medio siglo en fructificar de forma original, cuando la así llamada «Generación del 98» lo descubre para sus fines estéticos y pedagógicos. El romanticismo español, pese a un cierto interés por escenarios paisajísticos «románticos» no había conseguido crear una recepción propia, por lo que España se vio desprovista de una tradición genuinamente romántica: la idea de «una naturaleza animada por el espíritu y acorde con lo humano, que corre subterráneamente por el siglo XVIII y emerge de nuevo en el resto de Europa con el romanticismo. De tal manera en lugar de una naturaleza que envuelve a un espíritu que a su vez informa a la mente humana, la literatura española, después de Góngora, describe una naturaleza caída y opaca»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Kant: *op. cit.*, p. 263 s.

<sup>9</sup> Philip Silver: «La estética de Ortega y la Generación del 1927», en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 1971, vol. 20, n.º 2, pp. 361-380, p. 372.

La recreación mundana a través de imágenes naturales, míticamente animadas, desde el individuo y para él, tiene lugar en España cuando la «Generación del 98», a raíz del «Desastre» vuelve sobre el paisaje ante la necesidad de reanimar idealmente el ambiente espiritual y convierte en haz real y paisaje ideal las tierras españolas en un intento singular y genuino de traer a la vista un modelo de reenfrantamiento con una realidad problemática.

## II.1. La pedagogía del paisaje

Ortega, dadas las respuestas estéticas del 98, encuentra una praxis paisajística vigente y ya desde pronto deja rastros, muy del gusto modernista, de ese contacto: *Las ermitas de Córdoba*, 1904; *Las fuentecitas de Nuremberga*, 1904; *La pedagogía del paisaje*, 1906, y un breve pasaje de *Renan (Panteísmo)*, 1909.

Escogemos el texto más representativo de ese periodo, *La pedagogía del paisaje*, que desde el mismo título atestigua su trasfondo neokantiano: El paisaje, lugar en el que se compenetran la naturaleza y la libertad, será el modelo ejemplar mediante el cual «Rubín de Cendoya, místico español<sup>10</sup>, un hombre oscuro, un hombre ferviente» (I, 53)<sup>11</sup> desarrollará una lección estrechamente ligada al topos noventaiochesco de la «pedagogía del paisaje». En su representación intuitiva de las formas naturales, Ortega, el discípulo, sentirá despertar, según la expresión kantiana, «la indefinida idea de lo suprasensible en nosotros» (KU, B 238).

*La pedagogía del paisaje* gravita en torno a una idea: el paisaje, entidad ética e intemporal —«perdura sobre la mudanza» (I, 53)— es *lugar de ideas*, despierta en el hombre la vocación ideal o cultural, el afán al bien: «Los paisajes me han creado la mitad mejor de mi alma; y si no hubiera perdido largos años viviendo en la hosquedad de las ciudades, sería a la hora de ahora más bueno y más profundo» (I, 55).

Ortega ensalza las connotaciones místicas del paisaje, su valor evocativo y correctivo para la práctica humana. La región castellana no es todavía el lugar del «diálogo» vital (II, 149), el «texto» (I, 357) en el que transcurre la vida, y en cuya interpretación se detendrá años más tarde el *Espectador* fenomenológico, sino, si se quiere, el pre-texto para la realización del texto idealista cultural. Ortega se limita a recibir la lección céltico-mística mientras contempla el paisaje ilustrando las ideas. Es la percepción interna de la teoría que proyecta un discurso sobre lo presente: para ello no precisa sumergirse en la realidad circundante, basta con concibirla en general y atenerse a ella como a un marco que acoge la lección pedagógica.

<sup>10</sup> La religión y sus instituciones son la única corriente contemplativa con traducción ininterrumpida en España. Entiéndase lo religioso como sinónimo de las virtudes contemplativas de la cultura.

<sup>11</sup> Si no se señala de otro modo, las citas de los textos originales serán según la edición de las *Obras Completas*, Madrid 1950, indicándose el tomo en número romano y la página en cifra.

Se abre el escenario, con un panorama romántico por antonomasia: el espectáculo crepuscular<sup>12</sup>. Ortega junto a Rubín de Cendoya-«místico español»<sup>13</sup> se encuentra en la zona de Segovia. En un estilo, todavía fuertemente impregnado de intimismo modernista, dice: «Había en torno nuestro un silencio que en cada instante iba a romperse y persistía, silencio donde laten las entrañas de las cosas, en que esperamos que rompa a hablarnos cuanto no sabe hablar. El valle verde y amarillo se alongaba a nuestros pies: la sierra levantaba poderosamente su vieja espalda sobre el cielo puro. En el camino real comenzaba el polvo yesoso a fosforecer. Recios aromas se alzaban del pinar, y sobre nuestras cabezas unos grandes pájaros grises volaron con lentos aletazos que arrancaban al aire suspiros» (I, 53).

La introducción se presenta como una ferviente obertura sinfónica: Ortega envuelto en un silencio sonoro, potenciado por olores y fenómenos visuales, presencia cómo la naturaleza se desenvuelve para anunciar el acontecimiento esperado: la lección de Rubín de Cendoya. No obstante, durante el discurso permanecerá en un plano muy retraído, de fondo proyectivo y no volverá a entrar en juego hasta el final, cuando terminada la lección «se iba recogiendo en sí mismo» despidiendo los personajes.

La lección obtenida es de «celtiberismo» (I, 54), esto es: la idea de una regeneración mediante la vuelta a las fuentes<sup>14</sup>. La intemporalidad de las formas paisajísticas llama a los comienzos étnicos del país. Por consiguiente, los motivos temporales ocupan un lugar destacado. La metáfora de los relojes –metáfora de un concepto temporal mecanizado y cuantificado– contrapone el tiempo moderno civilizatorio con el eterno devenir natural. Rubín de Cendoya declara: «Llévame a una ciudad, ponme entre dos hileras de casas, rodéame de hombres que van y vienen con relojes en los bolsillos, de hombres a quienes interesan los minutos: entonces yo me siento desaparecer del mundo personal, creería que yo he muerto, que he pasado ya, que soy “nadie”. Mas este paisaje me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un “celtíbero”» (I, 54).

Es éste el argumento principal y tan fuerte parece su contenido que, al ser pronunciado, reacciona, por única vez, la naturaleza suspendiendo por un ins-

---

<sup>12</sup> El aire regeneracionista se confirma en el tópico de las *Dos Españas*, «una que bosteza y otra que muere», según Machado. Se pone el sol, muere la antigua, pero en su morir empiezan a moverse las cosas, el crepúsculo se vuelve aurora.

<sup>13</sup> En *Temas del Escorial* (ed. Garagorri, tomo 32, p. 47), nueve años después, Ortega, refiriéndose a este texto, identificará Rubín de Cendoya con el regeneracionista Giner de los Ríos que da lecciones. En *Tierras de Castilla*, Ortega se pondrá en el lugar del regeneracionista, señal de que habrá asumido la lección.

<sup>14</sup> Literalmente es éste también el tema de *Las fuentecitas de Nuremberga*. Ahí Ortega envidia de Alemania «que los alemanes tienen una virtud que a nosotros nos falta, a despecho de las apariencias: el respeto y el amor al pasado» (I, 427). Encuentra así un pueblo feliz en Nuremberga que cuidando sus fuentecitas tiene siempre presente sus «fuentes», o sea, sus orígenes. Es ésta una costumbre importante, puesto que «el pasado nos salva del presente creando un robusto porvenir» (I, 429).

tante el discurso: «Rubín de Cendoya, místico español, se detuvo melancólicamente. Allá en la altura se pusieron unas nubes tan rojas que temimos si el sol se habría herido contra los picos» (I, 54).

La lección se consolida con un desfile de personajes históricos junto a sus lecciones correspondientes, que afirma autoritariamente el valor de la cultura a través de los siglos. Menciona a Séneca, Platón, Taine, Rousseau, Goethe, Renan, El Greco, Nietzsche, Stendhal y vuelve a la actualidad desculturalizada que todavía está por aprender su lección<sup>15</sup>: «Los españoles suelen huir del campo en cuanto pueden, porque en la soledad no tienen a quién hostilizar ni a quién anonadar» (I, 56). No han asumido aún lo que sabían los personajes citados: que la naturaleza «mejor que todos los maestros» comunica «la sinceridad y la serenidad» (virtudes preferidas del 98). Rotos los vínculos con una naturaleza abandonada, cuya austeridad es producto de la despreocupación humana, la intención no puede ser otra que apelativa. Henchir la naturaleza de *sentido* ateniéndose a su condición ética. «El hombre primitivo le era más próximo, la naturaleza hablábale con mayor vivacidad y por eso sabía poner nombres a las cosas»<sup>16</sup>. Luego la humanidad se ha ido apartando de la naturaleza, humanizándola, es decir, incorporándola al mundo de la cultura «y sólo podemos llegarnos nuevamente a ella con una preocupación, científica o artística que la deforma» (I, 56).

El regeneracionismo de estos párrafos no podía ser más palpable: retomando la historia del paisaje –esbozada en los capítulos anteriores– la salvación de la naturaleza se tendrá que llevar a cabo a través de la cultura, la vuelta al primitivismo no es posible. La lección termina reivindicando «un interés moral e histórico. [...] Hoy los paisajes no nos enseñan naturaleza propiamente tal, pues, como digo, la naturaleza murió hace muchas centurias envenenada por un silogismo; pero nos enseñan moral e historia, dos disciplinas de exaltación que nos hacen no poca falta a los españoles» (I, 56). En definitiva: el pragmatismo regeneracionista se endereza hacia el paisaje a fin de ejemplificar los destrozos civilizatorios, de realzar el valor de la cultura como lugar de soluciones y de abrir caminos para la reinserción de la unidad deseada, la convivencia armónica con la naturaleza a través del constructivismo racional. La salvación de la vida humana residirá, pues, en las «grandes cosas» (ed. Fox, p. 67) de la cultura en cuyas disciplinas éticas y científicas, según el sistematismo neokantiano, encuentra su más fuerte manifestación. El afecto personal hacia las tierras queda enterrado bajo el patetismo cultural. Y mientras los místicos fijan la mirada hacia el futuro bien cultural, el paisa-

<sup>15</sup> Los juicios al respecto son verdaderamente duros: Los páramos en torno a Madrid le parecen «misérrimos campos atormentados, [...] campos malditos, campos comprados con los treinta dineros que únicamente sugieren alguna traición o algún crimen antiestético. Así, los madrileños nos encontramos entre los seres más torvos y hostiles de la tierra» (I, 55).

<sup>16</sup> Pese al contexto kantiano, esta idea procede de la crítica nietzscheana a la cultura, según la cual, el *barbarismo* precultural de cada pueblo es su época heroica y más productiva.



je se despide «recogiéndose en sí mismo: algunas estrellas claras florecían en la ternura del crepúsculo [...] La noche llegaba, caminando por el cielo con tardo paso de vaca»<sup>17</sup>.

## II.2. Tierras de Castilla

En 1913<sup>18</sup> Ortega vuelve a la provincia de Segovia con la misma intención de regeneracionismo y con una nueva sensibilidad. Si siete años antes el propósito había sido la recepción y divulgación de los pre-juicios culturales del neokantismo a través de una representación alegórica de un paisaje, ahora el autor se ha incorporado a su mundo en actitud de viajero y «vive» el paisaje.

### II.2.1. Viaje

Con la irrupción de la fenomenología el paisaje entra en pleno vigor. La implicación personal, el descubrimiento del mundo en sus fragmentos perspectivísticos, la correspondencia circunstancial del sujeto con su mundo en la vivencia y el entusiasmo se reúnen en una nueva expresión: el *viaje*, acto paradigmático del descubrir, adquiere ahora un cierto valor heráldico para la actitud filosófica fundamentada en la *conciencia perceptiva*. No sólo quedan fielmente reflejados los matices ejecutivo-dinámicos y la idea perspectivista –tan perenne en la producción orteguiana–, sino también un ansia de lanzarse placentera y desprejuiciadamente al mundo. Ortega experimenta cómo sólo en la exploración creativa se abre el mundo. En el viaje se disuelven los objetos y se descolocan los lugares para volverse acontecimientos dinámicos en los que el autor y su circunstancia se encuentran: ella le aparece, él la descubre. Es la actitud viandante la que crea el paisaje, en cuanto origina la *salida* con el fin de encontrarlo *fuera de sí*, en un lugar que es el del explorador individual que encuentra su mundo a medida que va saliendo del lugar común de «toda la vida».

Siendo así, podría interpretarse el mismo sujeto del paisaje como un reflejo propiamente fenomenológico, dado que el fenómeno «paisaje» no es más que la *creación reflexiva de una actitud contemplativa* de un recinto natural, en el cual, por costumbre, se vive intencionalmente referido a múltiples intereses vitales. Es en cierto modo la «suspensión» del fondo pragmático de la actitud natural la que da paso al fenómeno contemplativo propio del paisaje. Él, como

---

<sup>17</sup> Este fin se presenta como una *imitatio* de la célebre *Égloga primera* garcilasiana. Tras finalizar sus respectivos discursos amorosos de los pastores Salicio y Nemoroso cae la noche: «La sombra se veía / venir corriendo apriesa / ya por la falda espesa / del altísimo monte, y recordando / ambos como de sueño, y acabando / el fugitivo sol, de luz escaso / su ganado llevando, se fueron recogiendo paso a paso».

<sup>18</sup> Las *Obras completas* rezan 1911, fecha que Paulino Garagorri corrigió, previa consulta crítica de los manuscritos, para su edición (tomo 32, nota p. 42).

tal, es una actualización *estética* de una naturaleza que se ha vuelto *vitalmente* crítica, y que requiere de una reinterpretación. Consecuentemente –así lo quiere Ortega desde su idea de la circunstancia–, el *descubrimiento* del paisaje sólo tiene sentido cuando socorre la naturaleza cotidiana y permanece referida a ella<sup>19</sup>.

El viaje no es sólo constante ejecución, sino ampliación de *horizontes* mundanos, intento de abrir el recinto circundante hacia las virtualidades trascendentes. Potencia la importancia del término «posibilidad» como aquello que gravita constantemente sobre el hombre incitándole a moverse. El paisaje actual siempre es un *fragmento*, una perspectiva de una realidad, en la que el movimiento introduce constantemente nuevas facetas. Se amplía el mundo hacia nuevos horizontes, espaciales como temporales. Es la estructura de la *conciencia perceptiva* husserliana y la ley constitutiva de la experiencia en cuanto correlación de rendimientos subjetivos y donación objetiva.

Ahora bien, sobre la conciencia primaria ejecutiva se alza la conciencia interpretativa. Acostumbrados nosotros a un Ortega asiduamente crítico con la fenomenología desde las bases del vitalismo, es preciso deshacernos de esta imagen y ver aquí a un Ortega ensalzando y practicando la interpretación reflexiva de la conciencia pura como principio originario, frente a la conciencia ejecutiva, que todavía no ha sido elevada a su posterior rango ontológico fundamental. Saliendo al paisaje, la conciencia reflexiva del Espectador objetivará el enfrentamiento perceptivo con las cosas, desatendiendo su facticidad de hechos, para así dejarlas depuradas en su dimensión fenoménica, esencial. La conciencia reflexiva, interpretativa en el continuo de sus vivencias, unirá las impresiones a su dimensión profunda, que aparecerá de un modo peculiar: en la técnica literaria de la *dinamización* (designando el valor ejecutivo de la adquisición de las cosas en la conciencia natural), y de la *irrealización* (confiriéndoles un nuevo ser en la interpretación reflexiva, en la suspensión de lo real que afirmará su nivel fenoménico).

## II.2.2. Vivencia y reflexión - presente y pasado

Es un viaje que Ortega –ahora él mismo desempeñando el papel de «Rubín de Cendoya, místico español»– lleva a cabo cabalgando a la manera quijotesco-sanchopancesca acompañado por un guía en la región de Sigüenza y Berlanga. La incipiente empresa se califica con un aire irónico de «viaje sentimental sobre una mula torda de altas orejas inquietas» (II, 43). La extraña despropor-

<sup>19</sup> Así lo expresa en *Intimidades*: sólo se entienden los paisajes «cuando han sido fondo y escenario para el dramatismo de nuestro corazón» (II, 635). Asimismo, en *Apatía artística* (1921), I, 339: «Nada hace perder tanto en gracia al paisaje como suspender nuestra vida en él y ponernos a mirarlo atentamente. Y es que el paisaje tiene el destino de ser fondo de algo que no es él [la vida] y servir de escenario a una escena vital [la actitud natural]. La manera mejor de absorber el encanto de un paisaje es no mirarlo y amar u odiar en él.»

ción entre el importante propósito del «viaje sentimental» y el vehículo indigno de la «mula torda» que, con sus «altas orejas inquietas», no sólo parece trotar incómodamente, sino que nos revela una inquietud despierta de afilar los oídos por lo que habrá que oír (¡ojo!, una mula), es una combinación de lo sublime con lo trivial, muy al gusto cervantino, que nos introducirá de forma ligera en una lección vitalmente adquirida.

Ortega, «místico español» quijotesco, no sale ya, pues, como hacía el renacentista a la naturaleza en busca del encuentro con Dios (ni del fetiche de la cultura neokantiano), sino que, más modernamente, pretende una iluminación de índole diversa: revivir el gran pasado de las hazañas de otro gran caballero, no ya novelesco, sino épico: «Son las tierras que el Cid cabalgó».

Como haría el Caballero de la Triste Figura, Ortega *sale* a un paisaje, sobradamente conocido y habitual, a *descubrir* su dimensión gloriosa. Indudablemente este propósito no sigue las patéticas connotaciones culturalistas del ensayo anterior, sino que introduce un nuevo aire más humilde: un interés por la *realidad* o por *las* realidades que esperan ser aprehendidas en una salida al mundo. En esta predisposición inicial se transparenta, pues, entretejida con la idea de ironía cervantina<sup>20</sup>, un afán interpretativo, que asentado sobre la actitud natural y ejecutiva accede al plano del sentido. Y si ésta encuentra su expresión idónea en la personificación del guía campesino, aquél se ve reflejado en las extracciones contemplativo-reflexivas del narrador.

Volver a conocer –por tanto re-conocer– un mundo habitualmente conocido es un proyecto que nos ofrece el planteamiento fenomenológico contemplativo del *Espectador*, de ver el sentido de las cosas, es decir, el método de la intuición esencial y la reflexión contemplativa. Así se expresa Ortega, ateniéndose a la epopeya: lo que encuentre en el presente pasará *a través* del pasado y, viceversa, el pasado le dará sentido y profundidad al presente. De este modo, la digresión sobre el pasado que abre el ensayo, anticipa el método de indagación fenomenológica que llegará a formularse plenamente sobre estas fechas en *Meditaciones del Quijote* en términos de una estructura mundana compuesta por superficies patentes (presente) y sus profundidades, ocultas tras ellas (pasado).

Ya desde el comienzo el «místico español» deja fuera de dudas que anda con ánimo de modernidad. Su intención es preguntar por la esencia del pasado y no ya añorar de modo nostálgico. «De lo que ha sido nos interesa su calidad íntima y propia. De modo que las cosas, al penetrar en el ámbito de lo pretérito, quedan despojadas de toda adherencia utilitaria, de toda jerarquía fundada en los servicios que como existentes nos prestaron, y así, en puras carnes, es

---

<sup>20</sup> La manera cervantina de ver las cosas –caracterizada por la ironía–, la compenetración de lo ideal y lo real mediante una actitud vital del humor y la pedagogía de la alusión es el nuevo ideal orteguiano. Equivale a desarrollar una «sensibilidad ideal» (ed. Fox, p. 55) –fórmula que podría designar el nuevo quijotismo fenomenológico– no basada en la ilusión, sino en el rigor metódico de la integración interpretativa. Esta empresa es equiparada con «la manera española de ver las cosas» (ed. Fox, p. 60), que aludiendo al significado etimológico griego de la *asitesis* designa «el esfuerzo por parte de Ortega por definir una estética española» (ed. Fox, p. 9).

cuando comienzan a vivir su vigor esencial» (II, 43). El despojo de la mirada de los intereses utilitarios, la reducción, la abstención del juicio sobre la existencia como tesis de la conciencia natural en la *epojé*, la elevación del punto de vista no ofrecen ninguna duda: Ortega ensalza los logros de la *reflexión*, como lugar de la pura objetividad y escalón obligado para la verdad esencial. Pasando por la contrastación de los dos planos históricos, la profundidad del pasado abre paso a la *comprensión* de la superficie del presente, que de otro modo quedaría sin sentido. Ortega retoma el mecanismo reductivo de la *epojé* como suspensión de la ejecución, para acceder al nivel reflexivo del pasado. Estamos todavía lejos de las declaraciones del Ortega tardío haciendo incansablemente hincapié en la prioridad de la ejecución frente a la reflexión<sup>21</sup>.

Cabe advertir, sin embargo, que nos encontramos con una peculiar versión de la *epojé* y la reflexión. La *epojé*, suspensión del juicio sobre la existencia de los objetos dados en la conciencia natural para su contemplación en la actitud trascendental, encuentra en las descripciones paisajísticas una aplicación genuina en la *realización* metafórica<sup>22</sup>. Cuando estéticamente los

<sup>21</sup> Dado que a partir de los años 30 será el punto clave de su peculiar crítica a Husserl, no deja de ser curioso que Ortega ya en esta temprana fecha asocie la reflexión con un acto de recordar. Sostenrá que siendo la reflexión un acto, ella sólo será posible desde el supuesto de la *ejecutividad* de la conciencia a la que se sume como un segundo acto el contemplativo, que altera o distorsiona el carácter de la ejecutividad, «demostrando» la ineficacia de la reflexión como principio originario ontológico de la conciencia. Desde su supuesto metafísico naturalista de convertir a la vida natural en el principio ontológico, Ortega «naturalizará» la conciencia al interpretar (Cerezo, p. 282) la reflexión como un *contemplar* el acto de conciencia primaria, ya producido, que, por tanto, será un *recordar*.

<sup>22</sup> La *irrealización* de la realidad, llevada a cabo en la *metáfora* (la respuesta de Ortega a la *reflexión*), previa *des-realización* –*epojé*– del factor real, todavía no tiene ningún valor negativo, señal de que no se ha producido ninguna crítica a la reflexión. Es más, en otro ensayo de 1914, *Ensayo de estética a manera de prólogo*, Ortega expone cómo la metáfora «célula bella» del arte asume un papel interpretativo en la medida en que, fenomenológicamente hablando, consiga «perturbar nuestra visión natural de las cosas» –fórmula de la *epojé*– y así hacer patente el rendimiento noético (la interpretación pre-reflexiva de la realidad), también llamado por Ortega el «valor sentimental» de las cosas. «[...] todo viene a parar en hacer de nuestros sentimientos medios de expresión, precisamente en lo que tienen de inexpresables. El mecanismo para lograr esto consistía en perturbar nuestra visión natural de las cosas, de modo que al amparo de esta perturbación se alee con el influjo decisivo lo que de ordinario nos pasa desapercibido: el valor sentimental de las cosas» (VI, 262 s.). «*El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN* [sic] [...] es la esencia del arte creación de una nueva objetividad [fenoménica] nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales» (VI, 262). «Como un segundo plano sólo es posible detrás de un primer plano, el territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real». Desrealizada la realidad y convertida en fenómeno –*epojé*–, la reflexión introduce el papel del yo en la constitución de la realidad –irrealización–; la percepción inmanente presenta, pues, la correlación noético-noemática. Revela, por tanto, un plus de conocimiento: la donación del *sentido* como función genuina del yo en la constitución vivencial. En este plano se detiene el análisis intencional de la fenomenología de Husserl. Mas al proyecto *integracionista* orteguiano le mueve un interés preeminente por la realidad y da un paso más. Para Ortega, lo hemos visto repetidamente, el plano ejecutivo primario –la realidad vivida– representa el origen, centro y finalidad de sus preocupaciones. El propósito de «salvar la circunstancia» desde el yo (y viceversa) exige, pues, que desde la obtención y conocimiento de los rendimientos subjetivos la atención *vuelva* a la intencionalidad presentativa, preferentemente a la percepción. Lógico que las intenciones noéticas, ahora transparentes reflexivamente, deban ser proyectadas sobre aquélla. Y éste es el momento para acudir a la

objetos desaparecen en su nueva realidad virtual, fenoménica, han pasado por un peculiar proceso de suspensión trascendental en el que quedan reducidos a la subjetividad reflexiva. Sin embargo, y siguen las diferencias con Husserl, las cosas adquiridas perceptivamente por la conciencia primaria, y fenoménicamente retenidas en la conciencia reflexiva, «responden», por decirlo así, a la primera (la así llamada «vuelta táctica», ed. Fox, p. 64) tras haber asumido una capa interpretativa, un sentido, en la reflexión. De este modo la actitud interpretativa tiñe la percepción natural, haciéndole ver a través de sus intuiciones modélicas. Se produce una *compenetración*, una relación *interactiva* de las dos conciencias. Así, ni el modelo reflexivo de Ortega ni sus contenidos resultan estrictamente husserlianos, si bien cabe calificarlos de fenomenológicos. Para Husserl son inadmisibles tanto la retroacción del plano ejecutivo sobre el reflexivo, como una *actitud interpretativa* de la conciencia reflexiva que no se limita a contemplar objetivamente una actitud natural suspendida en su valor ontológico, suministrando por iniciativa propia esta base, sino que se encuentra *implicada* en la corriente natural de sus vivencias, y, más que recuperar la base ontológica parece cumplir una función *hermenéutica*.

Esta es muy acusada en la integración de los planos históricos, sirviendo como punto de escisión el leitmotiv del *Cantar*. Dado que el viaje terminará en Medinaceli, el supuesto lugar natal de autor anónimo, la mención de la epopeya al iniciar el viaje es ya una anticipación del final. Las vivencias durante el viaje se llevan a cabo considerando ambos polos y con expreso énfasis en el plano histórico-guerrero.

### II.2.3. Integración

El objetivo del viaje es, definitivamente, «conocer el cuerpo y el alma de una comarca» (II, 353), su superficie y su intimidad, manifestadas en un paisaje metáfora de su propia dimensión histórica. Esto nos deja entrever el proyecto integrador expuesto en la *Meditación preliminar de Meditaciones del Quijote*: los pueblos, los caminos, las comarcas comprenden tanto un plano real, *superficial*, como un plano trascendental, *significativo*, históricamente interpretado. Quien –así sugiere la nueva lección del paisaje– no se aferre exclusivamente a las apariencias ruinosas y se adentre en el nivel interpretativo, e integrando diversas perspectivas vea *a través* del pasado el futuro, encontrará la plenitud y el sentido de la realidad.

La percepción, oscilando entre esta antítesis de la superficie de un presente real pacífico y la profundidad histórica bélica imaginada, recoge y amplía la

---

metáfora, instrumento indicado para realizar la tarea de *presentar una realidad vivida y reflexivamente henchida*, de captar la dinámica de *intención-intuición*. La función crucial de la metáfora en la epistemología orteguiana será, pues, su capacidad de *integrar intuitivamente* la perspectiva noética «sentimental» y la presencia noemática «objetiva» en una interpretación esencial, y por ende «irreal», estética.

idea fundamental de la *integración* y le otorga un significado vital: «Vivimos entre antítesis: la religión se opone a la ciencia, la virtud al placer, la sensibilidad fina y estudiada al buen vivir espontáneo, la idea a la mujer, el arte al pensamiento [...] Nos pasamos la vida eligiendo entre lo uno y lo otro. ¡Un penoso destino!» (II, 45 s.). Concluye: «No, no prefiramos; mejor dicho, prefiramos no preferir. No renunciemos de buen ánimo a gozar de *lo uno y de lo otro*; religión y ciencia, virtud y placer, cielo y tierra... Ciertamente que hasta ahora no se han resuelto las antítesis, pero cada hombre debe pensar que es él el llamado a resolverlas» (II, 46).

Esta es la receta para aumentar la «vitalidad» nacional: incremento de necesidades, sin miedo a la antítesis, pues «la vida cobra sentido cuando se hace de ella una aspiración a no renunciar a nada» (II, 46).

De aquí en adelante será, pues, la perspectiva vital el centro de la tarea integracionista de la *reabsorción* de la circunstancia (ed. Fox, p. 65). Las actividades culturales se supeditan al beneficio de la vida, la reflexión es *sobre* la vivencia, con todo lo que en ella de limitación, de particular –perspectiva, horizonte, superficies– aparezca. Por el otro lado, la vivencia ejecutiva sin la reflexiva no llega a objetividad y relieve. Esto hace comprensible que la *integración* se desarrolle buscando la constante *compenetración* de vivencia ejecutiva y reflexión interpretativa; esto es: en la medida que el flujo de lo vivido irrumpe en la teoría, la mirada interior del autor retroacciona sobre la vivencia perceptiva.

Así, por ejemplo, cuando el narrador se halla sumido en reflexiones sobre la integración de las antítesis, la corriente narrativa irrumpe en la situación vivida, de pronto la catedral parece dirigirse a él haciéndole señas: «La catedral de Sigüenza, toda oliveña y rosa a la hora de amanecer, parece sobre la tierra quebrada, tormentosa, un bajel secular que llega bogando hacia mí, trayéndome esta sugestión castiza en el viril de su tabernáculo». Incitado por su sugerencia, el narrador empieza a recordar; se interrumpe la vivencia actual de la contemplación de la catedral y la mirada gira hacia su interior, o –metafóricamente hablando– entra en un lugar «profundo», teórico: Ahí se encuentra el Doncel de Sigüenza, una antítesis cincelada en un sepulcro que se convierte en alegoría de las proyecciones futuras del autor. El Doncel, guerrero-poeta, integraba del mismo modo que su época, por incorporar a la guerra las letras y la religión, un rasgo que se manifiesta en los edificios y las aldeas. En Sigüenza, «como en Ávila, tuvo la catedral que ser a la vez castillo. Sus dos torres cuadradas, anchas, recias, brunas, avanzan hacia el firmamento, pero sin huir de la tierra, como acontece con las góticas. No se sabe qué preocupaba más a sus constructores: si ganar el cielo o no perder la tierra» (II, 45).

#### II.2.4. Técnica metafórica

A su vez, Ortega en el plano actual se propone ganar la tierra, sin dejar de reflexionar: su conquista personal nos presentará otras «integraciones».

Empieza el viaje en la hora del alba: «Es una alborada limpia sobre los tonos rosa y cárdeno del poblado de Sigüenza. Quedan en el cielo unos restos de luna que pronto el sol reabsorberá. Es este morir de la luna en pleno día una escena de superior romanticismo. Nunca más tierna la apariencia del dulce astro mediatando. Es una manchita de leche sobre el haz terso del cielo, una de esas fresas blancas que traen de nacimiento algunas muchachas en su pecho» (II, 44). [...] «Estas salidas, muy de mañana, por los campos fuertes tienen un dejo de voluptuosidad erótica. Nos parece que somos los primeros en hendir a nuestro paso el aire puesto sobre el paisaje, y este mismo parece que se abre a nosotros con lo poco de resistencia necesario para que nos percatemos de que somos los que rompemos esta vía hacia su corazón (II, 45) y al cabo de media hora: ¡Oh, qué delicia caminar por una tierra pobre, con ruinas de antiguo esplendor, una mañana limpia!» (II, 47).

Sobre el plano real de la salida matinal que regenera la vitalidad del narrador, el afán descubridor se asocia metafóricamente a la conquista sexual. La naturaleza que le aparece en la vestidura de otro personaje de la época –la doncella virtuosa–, despierta con inocencia casta las apetencias viriles y llama a una nueva conquista: la veneración o el raptó. De este modo la luna se convierte en una fresa blanca –símbolo tradicional de erotismo femenino– identificada con un pezón; los colores «rojo» y «blanco», reforzados por los adjetivos «dulce», «tierno», «limpio», indican la peculiar mezcla virginal entre erotismo y pureza.

A pesar de todo, nuestro machista, por un instante, refleja melancólicamente su propia actitud. La virginidad pocas veces suele durar, su encanto es su transitoriedad. El viajero violará el ensueño de la mañana, del mismo modo que el sol de mediodía –principio masculino– hará desaparecer la luna. Pocas veces se habrá visto tan literalmente aplicado el «carpe diem».

#### II.2.4.1. *Personificación-irrealización*

Desde el enfrentamiento inmediato con la realidad circunstancial, cobra sentido el rasgo más llamativo, la *personificación* del paisaje. La naturaleza, humanizada desde la idea de la circunstancia, entra en *diálogo* con el hombre, le incita y se le descubre. Mas esta animación y vitalización de los fenómenos naturales nunca pierde de vista la *distancia*<sup>23</sup> respecto al punto de vista personal. La interpretación humanizadora no busca la «Einfühlung» romántica, la identificación con la naturaleza, sino que se ciñe

---

<sup>23</sup> En *Meditaciones del Quijote*, Ortega había ilustrado que dicha «distancia» es resultado del rendimiento reflexivo. Éste pone de manifiesto la contribución noética del sujeto, pero sobre la base de la imposición de los objetos reales: «Es la lejanía una cualidad visual de ciertas cosas presentes, cualidad que sólo adquieren en virtud de un acto del sujeto. El sonido no es lejano, lo hago yo lejano» (MQ, 80). Merced a la fenomenización, cada objeto es «envuelto en un acto de interpretación ideal» (MQ, 80), expresión para la reflexión.

a los contenidos de las vivencias, capaces de potenciar los pensamientos. La distancia se impone por el principio estilístico de la *irrealización*. Ésta conduce la atención a través de los datos sensitivos del momento perceptivo hacia la realidad de sentido oculta «detrás» de las superficies. Impone así una «interpretación» desde la perspectiva de recepción subjetiva y donación objetiva, reflejada en el nivel fenoménico. El punto de partida natural se ha convertido en fenómeno *para* el viandante y finalmente en *sentido*.

Sigue el viaje. El paisaje emite señales, el viajero lee: «¡Esta pobre Tierra de Guadalajara y Soria, esta meseta superior de Castilla!... ¿Habría algo más pobre en el mundo? Yo la he visto en el tiempo de la recolección, cuando el anillo dorado de las eras apretaba los mínimos pueblos en un ademán alucinado de riqueza y esplendor. Y, sin embargo, la miseria, la sordidez triunfaba sobre las campiñas y sobre los rostros como un dios adusto<sup>24</sup> y famélico atado por otro dios más fuerte a las entrañas de esta comarca» (II, 44). El plano presente tan triste y pobre, causa pena que ni el recuerdo de la «edad dorada» logra apartar. Es sólo en épocas privilegiadas, en la cosecha, cuando esta región vuelve al viejo esplendor de riqueza que engendró en los tiempos del Cantar. En consideración de su esfuerzo histórico-cultural que, como dice patéticamente «allá en el fin de los tiempos, cuando venga la liquidación del planeta, no podrá pagarse con todo el oro del mundo» (II, 44) la pena se vuelve compasión. Castilla es un dios en cadenas, un Prometeo, «Dios adusto y famélico» condenado a la existencia indigna bajo el yugo de un dios más poderoso: la historia catastrófica.

La expresión «anillo dorado de las eras» es un buen ejemplo de transposición y evocación metafórica. Apunta tanto localmente hacia la cosecha como hacia la historia de una edad dorada. La recolecta nos indica asimismo la recogida de los frutos de los campos y de los tiempos. Y el «oro», por fin, nos habla de otro siglo culturalmente dorado que el barroco español. La riqueza actual es la visual: lo que ha quedado del esplendor son sus colores. Reflejos estéticos de una plenitud vital.

Habiendo evocado la doncella y el Dios, el mundo cultural de la reconquista se completa con su personaje más típico, proyectado sobre el paisaje: el guerrero. A la sensualidad femenina de la mañana sigue el heroísmo masculino del mediodía.

<sup>24</sup> Compárese este pasaje con el poema *El Dios ibero* de *Campos de Castilla*, de Machado. No sólo encontramos en el último verso la expresión «Dios adusto», sino que nos topamos con los elementos del guerrero, el trigo y la antítesis de riqueza y pobreza, desesperación y esperanza en la alegorización de un Dios contradictorio y cruel. Véase la primera estrofa: «Igual que el balletero / tahúr de la cantiga / tuviera una saeta el hombre ibero / para el Señor que apedreó la espiga / y malogró los frutos otoñales, / y un «gloria a tí» para el Señor que grana / centenos y trigales / que el pan bendito le darán mañana» (Antonio Machado: *Poesías completas* [Espasa-Calpe], Madrid, 1981, p. 140).



#### II.2.4.2. *Metáfora bélica*

La interpretación bélica es tónica de la época y una constante en Ortega<sup>25</sup>. Un año antes, en 1912, Ortega, crítico literario, en una recensión<sup>26</sup> sobre unos versos de *A Orillas del Duero*<sup>27</sup> había llamado la atención sobre la peculiaridad estilística en la que Machado alegorizaba el paisaje soriano en la figura de un guerrero, dando la clave de su propia intención en *Tierras de Castilla*: «La tierra de Soria humanizada bajo la especie de un guerrero con casco, escudo, arnés y ballesta, erguido en la barbacana. Esta fuerte imagen subyacente da humana reviviscencia a todo el paisaje y provee de nervios vivaces, de aliento y de personalidad a la pobre realidad inerte de la cárdena y parda gleba. En la materia sensible de colores y formas queda así inyectada la historia de Castilla, sus gestas bravías de frontera raza, su angustia económica pasada y actual; todo ello sin ninguna referencia erudita, que nada puede decir a nuestros sentidos» (I, 573).

Ortega destaca en Machado sus propias pretensiones: Un ademán descubridor, *alusivo*, que sin recurrir a comentarios se expresa en metáforas evocadoras. El punto de partida –según se entrevé en el comentario– debe ser la realidad palpable, a la que habrá que proporcionar imágenes intuitivamente evidentes, y de este modo actualmente presentes, sin perder de vista la base referente a la vida ejecutiva. Para ello Ortega se vale de un prototipo «vital», muy común en su época. Influenciado por los conceptos nietzscheanos, aprecia la guerra como «motor biológico y un impulso espiritual de alto valor humano» (II, 205) «porque nos pone en contacto con la realidad profunda y esencial», «fluidifica lo humano» [y] «vigoriza el espíritu de ensayo y de reforma» (II, 30). Consecuentemente también lo «bárbaro», como ya vimos en el ensayo anterior, se aprecia en cuanto que sus energías pre-culturales generadoras posibilitan el desarrollo de la cultura y permanecen como células vitales rudimentariamente en ella (II, 428)<sup>28</sup>.

Ingenuo, e incluso problemático, nos puede parecer que la guerra ilustre la vida en términos de una existencia insegura, un ser dramático o una vitalidad heroica. En *Tierras de Castilla* el legado histórico caracteriza el paisaje: forma el trasfondo que teñirá las metáforas, el propio movimiento del paisaje y la relación del hombre con la naturaleza. Obsérvense en el siguiente párrafo los motivos bélico-dinámicos (en cursiva): «El valle se estrecha *anunciando* un recodo. donde va a deesembocar en otro valle. En el vértice de este

---

<sup>25</sup> *De Madrid a Asturias*: «No hay en toda Europa un paisaje que como Castilla exija tan imperativamente la presencia del guerrero» (II, 260). *Notas del vago estío*: «Un alma para la que vivir es guerrear» (II, 427), *Teoría de Andalucía*: «La cultura de Castilla fue bélica» (VI, 114).

<sup>26</sup> *Los versos de Antonio Machado*, 1912.

<sup>27</sup> «Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo, / y una redonda loma cual recamado escudo, / y cárdenos alcóres sobre la parda tierra / –harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra– / para formar la corva ballesta de un arquero / en torno a Soria – Soria es una barbacana / hacia Aragón –que tiene la torre castellana–». Machado: *Campos de Castilla*, p. 137, título, por cierto, que podría relacionarse con *Tierras de Castilla*.

<sup>28</sup> Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España*, Madrid 1967, p. 551.

recodo, del otro lado de las aguas y *vigilando* ambos valles, aparece *agarra-do* a una cuesta el caserío de Alcuneza –un *pueblo alerta*–. Los pueblos de esta tierra –salvo curiosos casos– son *súbitas apariciones* que *aguardan* al viandante puestos en sus barrancas o *celados* tras una ladera. *No se los ve* hasta que se está muy próximo. De lejos *se los confunde con la tierra* ocre labrada por las aguas en los *batientes* de los cerros. En esta época, sin embargo, las eras cubiertas de oro cereal anuncian con alguna anticipación la existencia de habitaciones»<sup>29</sup> (II, 47).

El paisaje, así nos hace pensar Ortega, sigue ejecutando fielmente su época más característica. Pese a la apariencia pacífica y desoladora, se halla subterráneamente en plena procesualidad dinámica. Estos párrafos demuestran el avance descriptivo de Ortega gracias al contacto con la fenomenología. Reflejan fielmente lo que concebiría en *Meditaciones del Quijote* como el programa integracionista de las profundidades y superficies en el escorzo. El punto de partida, a diferencia de *La pedagogía del paisaje*, es ahora claramente el mundo circundante intuido en la percepción personal sobre la que se extiende la «mirada» fenomenológica, esto es, la mirada interpretativa e integracionista de patencias y latencias, una mirada que mira con los conceptos (ed. Fox, p. 108) extaídos en la reverberación eidética. Es especialmente el nivel *metafórico* el que consigue la compenetración. Las cosas, respetadas en su misma dinámica fenoménica, revelan una esencia dramática que el viajero recoge a través de su estilo, siendo de este modo como adquiere la función filosófica de comunicar la compenetración exigida en *Meditaciones del Quijote*.

El hombre y la naturaleza viven en perfecta simbiosis dramático-dinámica: por consiguiente no es sólo el paisaje quien vive a la defensiva, también el compañero Rodríguez, nativo de la región y representante modélico del natural vivir, conserva en su habla la costumbre marcial de su entorno: «Se mueve entre refranes como un balletero entre las almenas. Porque este Rodríguez vive, como todos los hombres nacidos en estas campiñas ásperas, en perpetua defensiva. Cada refrán le sirve como una trinchera, y en el breve claro que dos de ellos dejan dispara su asta maligna. [...] Son [los campesinos], como al guerrear, al conversar guerrilleros» (II, 46 s.).

### II.2.5. Final

Llegando el viaje al final entran en una zona vacía y abandonada: «No hay apenas olores ni apenas avencillas» (II, 48). En el silencio se ensimisman. Un cuervo hace recordar por un instante el *Cantar*: La presencia del pájaro anunciador inspira el tema de España, el ensayo llega a su punto culminante; nue-

<sup>29</sup> Lo mismo cabe decir de la descripción de Sigüenza: «Sigüenza, la viejísima ciudad episcopal, aparece *rampando* por una ancha ladera, a poca distancia del talud que cierra por el lado *fronterizo* el valle. En lo más alto el castillo lleno de *heridas*, con sus paredones blancos y unas torrecillas cuadradas, cubiertas con un airoso casquete» (II, 45).

vamente vuelve la lección regeneracionista, pero con una exposición muy diferente: «Todo yace en mudéz: ninguna señal llega de la campiña. De eterno confiesan estas tierras haber sido pobres y se disponen a prolongar otra eternidad su miseria. No obstante, Rodrigálvarez atribuye la mengua a los hombres: «¡Cuidado que lo hacemos mal! Porque España, Don Rubín, es un rosal» (II, 48). A diferencia del amplio discurso de *La pedagogía del paisaje*, Ortega se limita ahora a una breve evocación que condensa en un símbolo el mismo contenido. Una imagen, y no ya un sermón, pone en presencia los sentimientos del narrador. La imagen del rosal recuerda la belleza y el dolor, la sensualidad y el sacrificio amoroso. Los colores de sus flores, rojo y blanco, al igual que en la mañana, vuelven a significar la transitoriedad, pero no ya de la virgindad, sino de la delicadeza de una tierra malograda por un amor incumplido en el símbolo de la rosa.

El aire meditativo envuelve al viajero –una situación paralela a *La pedagogía*– y hace resonar las asociaciones. La «lección» se interioriza: «Este aire mañanero, presuroso, friolento [...] da a mis nervios tirantez cristalina. Y en medio de esta tierra roja, estéril y muda, las palabras éstas producen en las cuerdas de mis nervios el mismo efecto que un golpe de arco sobre el alma de un rubio violín ¡España es un rosal!» (II, 48). Ortega, en plena posesión de sus técnicas narrativas deja reverberar retóricamente el contenido para cristalizarlo en la metáfora sinestética, transmitiendo más sutilmente, en un ademán alusivo, el regeneracionismo. La vivencia personal meditativa se contagia así al lector de manera ejemplar.

El viaje termina en Medinaceli, la ciudad del autor anónimo del *Cantar*. Su apariencia se aproxima a una visión de una España transfigurada: «Una ciudad imaginaria, plantada sobre la cima horizontal allá en una altura terrible. [...] La vemos desde tres o cuatro leguas, con su magnífica iglesia en medio, en luminosa, radiante silueta recortando el firmamento. Es una admirable formación de heroísmo lanzada sobre seis leguas a la redonda» (II, 49).

## CONCLUSIÓN

El paisaje es una creación histórico-romántica que se desarrolla a partir de una naturaleza mediada religiosamente y entrada en crisis a causa de la naturaleza estudiada por las ciencias. Rescatado su lugar originario junto a la nueva orientación, el sistematismo trascendental kantiano le asigna un lugar preeminente. Es la contemplación estética de la naturaleza *la que avala* la concordancia del libre conocimiento humano con las leyes de la naturaleza. Este lugar sistemático central entre lo ideal y lo natural le da al paisaje, más que a la producción artística, una *función conductora* para la inserción mundana de las ideas racionales en un modelo intuitivo (KU, § 42).

Ortega, heredero de esta tradición, recurre en un principio a las connotaciones históricas del paisaje para reivindicar ante una cultura deficiente la

creación ideal. Ya pronto, este afán regeneracionista de ensayar modelos imaginativos para la «salvación» de la circunstancia prolifera sustancialmente tras el contacto con la *sensibilidad fenomenológica*, que introduce una nueva actitud cognitiva. Ésta se afianza en el viaje y la *descripción literaria*: la intención textual es ahora ilustrar la inexcusable adhesión circunstancial de la vida en sus modos de *vivir-se*. El viaje tematiza este nuevo centro *vivencial* fenomenológico, tanto en su efectiva ejecución perceptiva como en el paso por las interpretaciones reflexivas, extraídas del contacto inmediato con el mundo circundante y descubridoras del sentido esencial del mismo.

La encargada de ofrecer este residuo de interpretación esencial es la peculiar técnica de la *irrealización*, que no es sino la manifestación estilística de la «*Erlebniswahrnehmung*», previa suspensión de la realidad y reducción a fenómeno. Una vez patente el nivel esencial —en nuestro caso el significado del pasado—, la actitud interpretativa de la conciencia, desde la reflexión y a través de la irrealización, procede a devolver a la realidad el mensaje extraído de ella. Este *reaccionamiento* estético-reflexivo sobre la acción de la asitesis —percepción— primaria, esto es, la presentación de la realidad en interpretación metafórica, es la genuina respuesta de Ortega a la reflexión husserliana. El paisaje adquiere así una doble realidad, real y esencial, y da una lección de *integración*, desarrollada desde la praxis de un *pensamiento circunstancial* que revive en la medida que logra ampliar y animar su mundo. Merced a la exploración del mundo vital y sus estructuras, emergen en el plano de la creación reflexiva los «trasmundos» de la cultura, que serán los que otorguen el sentido a la vida en su inserción circunstancial. La cultura figura así como comentario al texto eterno de la vida (MQ, 107), y supone el trasfondo para toda significación.

Concluimos que el viaje en el paisaje, más allá de la simple presentación literaria, es, a su vez, un intento de *sistematización* interpretativa en un cuadro histórico con personificaciones integradoras. El Poeta-Soldado, la casta —pero erótica— Doncella, las catedrales-fortalezas de Sigüenza, Ávila, Medinaceli, el tragicómico Quijote, deambulando entre lo ideal y lo real, y el propio narrador que hace lo mismo entre el pasado y el presente; todos ellos reflejan la idea de ganar una estética como ciencia de la cultura desde la misma interpretación exploradora. La «salvación» de la circunstancia provendrá, pues, en última instancia del *vivir estéticamente*. ¿Y qué mejor campo para la compenetración de la circunstancia vivida y su cultura interpretativa que la llevada a cabo en la irrealización estética del entorno natural mediante el rigor científico y la libertad creadora, en términos de paisaje? El ideal de la fusión de la naturaleza con la cultura en el conocimiento, ahora, claro está, no llevado a cabo desde los supuestos trascendentales sino en la vivencia, nos hace recordar de nuevo el planteamiento de Kant. El alto prestigio concedido por él a la función pedagógica del paisaje para la cultura no se ha perdido pues. Subsiste en Ortega, ampliado por la componente central de la vivencia individual. En su adherencia al mundo, la conciencia absoluta del idealismo se torna perspectivística,

mediando el diálogo del yo con la circunstancia personal. De esta manera la concepción de la circunstancia todavía conserva la antigua inspiración –sea en una variante mística o estética– de la comunión armónica con el mundo.

Partiendo en 1904 del culturalismo neokantiano, pasando por la percepción fenomenológica en torno a 1912, el paisaje desaparece en la obra de Ortega a partir de 1925, ante la progresiva tendencia de sistematización filosófica. Evidentemente, el replanteamiento de su principio vital bajo el nuevo signo del existencialismo, le llevaría a una concepción de la vida cada vez menos contemplativa y más «dramática». Así, desde la misma relación con la fenomenología, se entiende que Ortega abandonara el paisaje como un género fenomenológico, cuyo valor hermenéutico residía en el *método* subyacente que Ortega aplicó literariamente, esto es, en el valor significativo de las miradas y en las reverberaciones reflexivas correspondientes en las vivencias. De tal modo la pérdida de la *vivencia* como lugar originario de la conciencia reflexiva y la, cada vez más pronunciada, concepción de la *vida* en términos de su *ejecución* hizo perder e suelo para unas exposiciones literarias que hacían que se compenetrasen contemplación y ejecución.