
Vida, cultura, arte: la música en el pensamiento de Ortega y Gasset

Clementina Cantillo

Resumen

El discurso empieza a partir del análisis de los escritos explícitamente dedicados por Ortega a la música, es decir, los artículos "Musicalia" y "Apatía artística" —aparecidos en 1921 en *El Sol*. Dentro de la copiosa producción del pensador español, la música desarrolla un papel sustancialmente marginal. Sin embargo, como se tratará de mostrar, ella aparece de forma interesante desde muchos puntos de vista. En primer lugar, porque a través de las consideraciones desarrolladas por Ortega acerca de la música del 900 vienen perfilándose motivos que son centrales para la configuración y la evolución de su pensamiento.

Palabras clave

José Ortega y Gasset, música, nueva música, arte, vida, cultura

Abstract

This analysis takes its motion from Ortega's writings appeared in 1921 in the newspaper *El Sol*, and which he explicitly dedicated to music. Namely, the essays "Musicalia" and "Apatía artística" in which, from amidst the Spanish thinker's copious publications, where music occupies a substantially marginal niche. Nevertheless, as this articles seeks to purport, music in Ortega's oeuvre has interest from several points of views. Firstly, since Ortega's considerations about music in the 1900s reveal some important themes of great relevance to scholarly work which attempt to trace back Ortega's thought's configuration and evolution.

Keywords

José Ortega y Gasset, music, new music, art, life, culture

Dentro de la copiosa y articulada producción del pensamiento de Ortega y Gasset, el tratamiento de la música ocupa un lugar reducido, limitado a los artículos "Musicalia" y "Apatía artística" —aparecidos en 1921 en *El Sol*—, al importante escrito de 1925, *La deshumanización del arte*, y a referencias más o menos directas en otros escritos. Además, Ortega declara explícitamente no poseer ninguna competencia musical, y sin duda la música está menos presente en sus intereses respecto, por ejemplo, a la poesía, a la literatura o a la pintura; hecho este que, sin embargo, puede comprenderse también a la luz de la incidencia sustancialmente reducida de la música en el panorama cultural e intelectual de la España de la época. De hecho, la reflexión de Ortega sobre la música, aunque breve, es interesante, por lo me-

nos, desde dos puntos de vista. En primer lugar, como se intentará demostrar, porque a través de ella emergen motivos centrales para la configuración más general del pensamiento de Ortega, de aquellos años y no sólo. En segundo lugar, porque el problema de la música ya en los primeros años veinte es explícitamente considerado por Ortega a partir de un interés de tipo social/político y no musicológico o estético en sentido estricto: este aspecto demuestra la modernidad del enfoque de Ortega si se considera el contexto histórico en el que (en particular, en la primera mitad del siglo XX) maduró el debate teórico sobre una sociología de la música¹.

1. Romanticismo y nueva música

Para analizar los dos puntos mencionados, es conveniente ahora reconstruir brevemente el marco histórico-cultural que propició las ocasiones concretas que llevaron a Ortega a escribir de música². La repetida ejecución en España, y especialmente en Madrid, a partir de 1910, de las obras de Debussy y de Strawinsky, junto a un repertorio más tradicional caracterizado por una fuerte presencia wagneriana, dio lugar a un acalorado debate sobre la “nueva” música, que se desarrolló también en las páginas del periódico *El Sol*. Ya en 1915 Manuel de Falla había dado una conferencia en el Ateneo madrileño titulada *Introducción a la Música Nueva*, en la que hablaba de la importancia del expresionismo y de la obra de Debussy, en la cual reconocía el definitivo comienzo del nuevo movimiento del arte musical; juicio que también Ortega hizo suyo. Sin embargo, lo más importante es que en *El Sol* escribía el crítico musical Adolfo Salazar, al cual se debe una intensa tarea de difusión de la nueva música en la España de la época. Con él, Ortega compartía exigencias y posiciones teóricas relevantes: la necesidad de la apertura de la cultura española a Europa con vistas a la modernización del país y, por lo tanto, la importancia del conocimiento de las nuevas tendencias artísticas y musicales, la reflexión sobre el carácter sustancialmente impopular del nuevo arte y el reconocimiento del papel de las minorías elitarias en la música y en la cultura en general. Como se verá más detenidamente, todos estos motivos caracterizan decisivamente su pensamiento. El acontecimiento ocasional que motivó la toma de postura de Ortega es un

¹ Para una contextualización general sobre la sociología de la música, véase A. SERRAVEZZA (ed.), *La sociología della musica*. Turín: EDT Musica, 1980, y, más recientemente, M. GARDA, *L'estetica musicale del '900*. Roma: Carocci, 2007.

² A este propósito, cfr., en particular, J. M. GARCÍA LABORDA, “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su «circunstancia» histórica”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 10/11 (2005), pp. 245-271, a la que se remite para ulteriores indicaciones y para profundizar en los datos y en las circunstancias referidas.

concierto celebrado en enero de 1921, en el que se representó la suite orquestal *Iberia* de Debussy. La ejecución produjo vibrantes protestas por parte del público que, sin embargo, se había mostrado entusiasta escuchando las obras de Mendelssohn y de Wagner, que constituían la primera y la segunda parte del programa (que se solía articular en tres partes, con una pausa de quince minutos entre ellas); protestas que, sin lugar a dudas, no fueron compartidas por los críticos más abiertos a las corrientes europeístas, como Salazar.

El escrito “Musicalia” nace precisamente a partir de este acontecimiento y en este contexto cultural. Se abre con la constatación de que “el público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy”³. Subrayando la impopularidad de la nueva música –identificada, coherentemente con el contexto cultural de la España de la época, fuertemente marcado por la influencia francesa, con Debussy y Strawinsky–, Ortega se interroga sobre los motivos de tal actitud por parte del público. Si se quisiera proporcionar una explicación de tipo histórico –observa–, se podría decir que lo mismo había ocurrido al comienzo con las obras de Wagner que, sin embargo, luego fueron admiradas y aplaudidas (aunque a costa de la pérdida de su originaria carga innovadora; puesto que, con el desgaste del tiempo, de ellas se ha evaporado “gran parte de su virtud y vernal sugestión”, transformándose “en unos tristes, pedagógicos paisajes de tratado de Geología –rocas, flora gigante, saurios, grandes salvajes rubios”⁴). Sobre la base de tal argumentación, la misma suerte debería de correr la “nueva música”. Así pues, los silbidos iniciales se transformarían en aplausos, es decir, en el consenso de las masas, del gran público. A pesar de esto, Ortega rechaza de inmediato este planteamiento para afirmar que “hay músicas, hay versos, cuadros, ideas científicas, actitudes morales, condenadas a conservar ante las muchedumbres una irremediable virginidad”, es decir, a no ser nunca violadas por el tiempo hasta ser convertidos en populares y comprensibles por todos⁵. La música de Debussy pertenece a estas expresiones, y en esta pertenencia residen también las razones de su insuperable impopularidad, como también, más en general, de la ciencia y del arte de comienzos del siglo XX. Esta impo-

³ José ORTEGA Y GASSET, “Musicalia”, en *Obras completas*, tomo II. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2008, p. 365 (en adelante, cuando se hagan referencias a estas obras, se harán con el tomo en números romanos y las páginas en arábigos). Haciendo referencia a *La deshumanización del arte* (que, como se verá, nace a partir de las circunstancias descritas y analizadas en “Musicalia”), Orringer observa cómo en el enfoque al problema de la música y del arte Ortega es influido por el concepto de goce estético del discípulo de Husserl, Moritz Geiger (cfr. J. SAN MARTÍN (ed.), *Ortega y la fenomenología*. Madrid: UNED, 1992, pp. 36-37).

⁴ “Musicalia”, II, 365.

⁵ *Idem.*

pularidad no puede ser explicada de manera simplista con una mayor dificultad de la estructura y de la composición musicales respecto al pasado, porque, desde luego, no es posible sostener que la música de Debussy es difícil mientras que no lo son la de Beethoven o la de Wagner. Intervienen, pues, motivaciones más profundas –que la “nueva música” manifiesta ejemplarmente– que tienen que ver directamente con la identidad cultural y social de una época en su visión de sí y del mundo. Lo que constituye su dificultad e impopularidad es, en efecto, el hecho de que es inspirada por una “actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo”: “no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular”⁶. Es manifestación de una sensibilidad espiritual que, por su propia naturaleza, entra en conflicto con la de la masa, acostumbrada a buscar en el arte el inmediato reflejo de sus sentimientos y emociones, de acuerdo con la tendencia propia de la época romántica que Ortega –“hijo” de su tiempo– interpreta como radicalmente opuesta al siglo XX.

El romanticismo, definido como “el libertador de la fauna emotiva viviente en nosotros”⁷, ha hecho de la música la forma artística por excelencia. Sin embargo, si el término “libertador” –usado evocando a Goethe– señala el aspecto positivo de la actitud romántica que, especialmente a través del arte y de la literatura, ha abierto las “arterias” del espíritu creativo dejando correr por ellas el flujo vital de la misma sangre y devolviéndoles de esta manera a sus creaciones “color y temperatura” (de modo que “todo verso, toda prosa prerrománticos nos parecen hoy cuerpos muertos, materia exánime de lívidas formas”⁸), no es posible quedarse en él. El romanticismo proclama un derecho, precisamente el de liberar el flujo vital del sentimiento, pero esta liberación adquiere valor sólo en tanto que “tránsito de un orden imperfecto a otro más perfecto”⁹. Y lo mismo vale, según Ortega, tanto en arte como en política¹⁰. Desde el punto de vista artístico, la absolutización de la legítima instancia romántica –liberada de las condiciones históricas y culturales que la han determinado– se dirige hacia un destino de atrofia en el lugar común de lo sentimental y del sentimentalismo. En la vertiente política, la esencial conquista de los derechos de los individuos, que se obtuvo con las revoluciones políticas e ideológicas del siglo XVIII, se transforma en la afirmación particularista del “buen burgués” y, con ello, de una idea de participación democrática que se

⁶ *Ibid.*, II, 367.

⁷ *Ibid.*, II, 370.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.* Estas observaciones no implican, no obstante, un rechazo o un juicio negativo respecto al romanticismo, considerado por Ortega “una de las más gloriosas aventuras” histórico-espirituales (*ibid.*, II, 369).

¹⁰ *Ibid.*, II, 370.

confunde con el predominio de la masa entendida como simple suma de las particularidades. En opinión de Ortega, del mismo modo que la democracia reconoció los derechos políticos de cada uno “sólo por nacer”, “el romanticismo proclamó los derechos artísticos de todo sentimiento por el mero hecho de ser sentido”¹¹, convirtiéndose así en expresión de aquellos “sentimientos primarios que acometen al buen burgués”¹². La llegada de la democracia, necesaria frente a la opresión del *ancien régime*, tiene que crear entonces las condiciones para que se forme una nueva aristocracia intelectual en la que la adquisición de los derechos individuales se complete en la creación de un orden y de una jerarquía sociales que actúen en sentido propulsor y productivo frente al peligro constituido por la inercia de la masificación. De manera análoga, el romanticismo, más allá de la afirmación de una primacía genérica del sentimiento, revela los gérmenes de su fecunda superación, reconociendo la inadecuación de la oposición razón-sentimiento y, por tanto, la esencial contribución proporcionada a la adquisición de una idea de razón no sólo intelectual, sino consciente también de su matriz vital y sentimental:

La más honda intención del romanticismo radica en creer que las emociones constituyen una zona del alma humana más profunda que razón y voluntad, únicas potencias que el pasado atendía, y como ellas, capaz de un orden, de una regulación, de una jerarquía, en suma, de una cultura. En este sentido, todos somos hoy románticos, y yo ilimitadamente. Cuando Dante opone la “ragion” al sentimiento, se refiere a la razón intelectual. Pero es el caso que existe otra razón sentimental [...]. Su alumbramiento y desarrollo es el gran tema de nuestra época¹³.

Estas reflexiones sobre el romanticismo remiten a uno de los motivos centrales dentro del itinerario del pensamiento de Ortega ya desde la segunda década del siglo XX y en las célebres y sugestivas páginas de las *Meditaciones del Quijote*, es decir, la afirmación de una razón vital, que no es identificada de manera restrictiva sólo con el ámbito lógico-racional, sino que es expresión concreta de la complejidad de la realidad y de la vida y, por tanto, capaz de producir auténticamente cultura. En este sentido, planteando el problema de una cultura europea a partir del análisis de la situación española, la cultura se convierte para Ortega en “salvación” en la medida en que, incluso creando principios e ideales universales, le sirve a la vida, nace y se alimenta de la “carne de las cosas” y, no obstante, no se calma en ella, revelando, en efecto, a tra-

¹¹ *Ibid.*, II, 368.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, II, 371.

vés de la actividad de universalización, su sentido profundo, lo que va más allá de la simple superficie. La vida debe, por tanto, trascender la cultura y la cultura, a su vez, debe servir a la vida, como Ortega aclarará en el importante ensayo *El tema de nuestro tiempo*, que establece el estrecho vínculo, que nunca se ha roto, entre vida y cultura, así como la valía ético-práctica de la dimensión cultural¹⁴.

2. Sentimiento y contemplación

Retomando el discurso desarrollado en “Musicalia”, la concienciación de la insuficiencia –empero imprescindible– de la conquista romántica de la dimensión del sentimiento tiene que desembocar en el siglo XX en una concepción de la música y del arte en general que ahonde y evolucione en la dirección de una progresiva purificación en su interior frente a la componente ingenuamente sentimental, para llegar a un más auténtico goce estético (como se aclarará seguidamente en *La deshumanización del arte*). Y precisamente en relación con este último aspecto se determina la diferencia “radical” entre la música romántica y la “nueva música”, entre “vieja” y “nueva” música, entre Schumann y Mendelssohn, por un lado, y Debussy y Strawinsky, por el otro; diferencia que corresponde, desde el punto de vista de una teoría de la fruición artística, a dos actitudes opuestas en el disfrute musical, es decir, a aquella propia de una “concentración hacia adentro” y a aquella de una “concentración hacia afuera”. En su capacidad de arrastrar el ánimo en el flujo sonoro para que en él pueda reconocer, abandonándose a él, el fluir mismo de nuestras emociones, la música romántica corresponde a la primera actitud, de manera que es posible afirmar que más que disfrutar de la música, se disfruta de la “irisada polvareda sentimental” que ella suscita y, con ello, “de nosotros mismos”. La música nueva, en cambio, exige una distancia entre ella y la dimensión sentimental de la individualidad que la ha producido o que de ella disfruta, es decir, obliga a mantener una concentración que se dirige hacia el exterior, a la música en sí misma, que se convierte en objeto de nuestra contemplación creando una experiencia de goce estético. El artista moderno resiste, por lo tanto, al “contagio” de la inmediatez del sentimiento y, por esto mismo, responde a aquel

¹⁴ Cfr. J. LASAGA MEDINA, *José Ortega y Gasset (1885-1955). Vida y filosofía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset, 2003, p. 42, al que se reenvía para una reconstrucción y un análisis eficaces del pensamiento de Ortega en general. En lengua italiana, véase A. SAVIGNANO, *Introduzione a Ortega y Gasset*. Roma-Bari: Laterza, 1996. También en lengua italiana, sobre el tema de la razón vital a propósito de la confrontación de Ortega con Dilthey, véase G. CACCIATORE, “Ortega y Gasset e Dilthey”, en *Storicismo problematico e metodo critico*. Napoli: Guida, 1993.

“imperativo de belleza integral” que pertenece a la música de Debussy y de Strawinsky. “Arte –escribe Ortega– es contemplación, no empujón. Esto supone una distancia entre el que ve y lo que se ve. La belleza, suprema distinción, exige que se guarden las distancias”¹⁵.

En un artículo que aparecerá unos meses después (del mismo año 1921), “Apatía artística”, se clarificarán y se profundizará en estas posiciones. El escrito nace a partir de una constatación análoga relativa a un fenómeno de naturaleza sociológica, es decir, el hecho de que cada vez más a menudo las personas que salen de un concierto (pero también de una exposición) manifiestan decepción por la falta de placer y de participación, a pesar de apreciar, con un juicio de tipo intelectual, el valor de la obra en sí misma. Inmediatamente después, la constatación lleva a Ortega a subrayar los límites de un juicio exclusivamente de tipo intelectualista, reconociendo “el estremecimiento emotivo [...] esencial a la fruición artística”. En la experiencia vinculada a la música actual –escribe– “la obra bella se hace patente ante la visión espiritual: ostenta sus gracias, hace evidentes sus peculiares valores, pero no conmueve, no deleita, no arrebat”¹⁶. Incluso lo que antes conmovía y creaba deleite estético, aparece ahora frío, ajeno. En este sentido, es oportuno aclarar la que a primera vista podría parecer una contradicción en las opiniones de Ortega que, como se ha podido ver, había mantenido la necesidad, por parte de la música y del arte, de emanciparse de la dimensión puramente sentimental para conquistar la “distancia” propia de la experiencia estética. En realidad, ya en “Musicalia” había reconocido cómo la música especialmente es “siempre sentimental”, atribuyendo el cambio de estilo que en ella se produce a la diversidad del tipo de sentimientos expresados¹⁷. La participación emotiva a la que se refiere no debe entenderse, no obstante, como desvío sentimentalista (resultado hacia el que se dirige el romanticismo), sino como aquel sentimiento de íntima participación hacia el que, a través del lenguaje del arte, se reconoce como propio, profundamente consonante con la sensibilidad y las necesidades espirituales que pertenecen a la cultura en la que estamos sumergidos y de la que somos expresión en una determinada época histórica. Por eso, por lo general, cuando sobreviene un sentimiento de apatía hacia el arte, ello ocurre porque “la música toda, vieja y nueva”, y “toda la pintura han quedado desarticuladas vitalmente de nosotros y se han convertido en hechos indiferentes que acontecen fuera de nuestra esfera de afectividad”, es decir, que han perdido aquel “fondo nativo” –a partir del cual brotan y del cual se alimentan– que es la vida misma en su

¹⁵ Cfr. “Musicalia”, II, 371-374.

¹⁶ “Apatía artística”, II, 455.

¹⁷ Cfr. “Musicalia”, II, 367.

productivo e inseparable vínculo con las formas de la cultura¹⁸. De ahí, “el fenómeno de embotamiento ante la belleza pictórica y musical [...] sólo ha de buscarse en el área de los sentimientos auténticos”¹⁹.

No cabe duda de que una parte de nuestras convicciones y actitudes –y, por tanto, también “el aplauso y el silbido a la obra de arte”– en lugar de pertenecernos realmente son el resultado de condicionamientos sociales y, en general, ambientales. No obstante, Ortega observa cómo la escasa implicación hacia el arte nuevo es un dato que no se limita sólo a España, sino que se da también en Francia o en Alemania, para convertirse, de elemento circunscrito a una realidad particular, en un fenómeno “de innegable trascendencia”, es decir, susceptible de legitimar el interrogante más sustancial acerca de las causas que lo han determinado. Profundizando un poco, éstas remiten a la peculiar visión del mundo típica del siglo XIX, que Ortega coherentemente define –en diversos lugares a lo largo de todo el período de su reflexión– como el siglo “del desmesuramiento en todo”, el siglo de las “grandes pretensiones” y de la actitud basada en el “imperialismo omnímodo” en la filosofía y en la cultura en general. A él pertenece la “gigantesca y titánica” aspiración totalizante de la filosofía hegeliana, así como el papel de arte supremo otorgado a la música en el romanticismo por su capacidad de elevarse a la dimensión del infinito y, especialmente, la obra de Wagner –“un Bismarck del pentagrama”– que quiso hacer de la música “pintura y narración, poesía y ciencia, política y religión”²⁰. “El wagnerismo –se lee en un importante ensayo que apareció en *La Nación* en 1925, “Pleamar filosófica”– fue “la invasión napoleónica de la musicalidad, que envió por todo el mundo el estruendo de orquestas, numerosas como ejércitos con sus trompas beligerantes, con sus violines aguerridos, el arco amenazador en la mano, estratégicamente disciplinadas por ese mariscal de espaldas que es el *Kapellmeister*”²¹. Cuando, con el comienzo del nuevo siglo, esta visión entra en crisis, se verifica la separación entre la música y el arte en general, con sus pretensiones hegemónicas, y el contexto social y cultural que constituye la perspectiva dentro de la cual se sitúa nuestra acción vital; separación que, a su vez, genera el fenómeno de apatía artística que le confiere el título al escrito de Ortega. Desde este punto de vista, liberar a la música –como lo hace Strawinsky– de la búsqueda de un “patetismo universal”, en el que el individuo se sienta en contacto con “las venas secretas del mundo”, sometiéndose a la inspiración cósmica de la que debería llegar a ser parte, significa devolverle una dimensión más auténtica y generar también un más auténtico goce estético.

¹⁸ Cfr. “Apatía artística”, II, 455 y 459.

¹⁹ *Ibid.*, II, 456.

²⁰ *Ibid.*, II, 459.

²¹ “Pleamar filosófica”, III, 809.

El “cambio de actitud acaecido en el alma contemporánea” hace que no se adquiriera una posición de “servilismo” frente a la música y a la pintura –de las que la existencia misma debería recibir sentido– sino, al contrario, se establezca con ellas una relación basada en “sus propias fuerzas”, es decir, gracias a su ser artes dotadas de un sentido y de un lenguaje propios. Siendo conscientes de que, con ello, ha ocurrido un cambio esencial en nuestro “diafragma artístico”, ahora más angosto respecto a la dilatación de la componente sentimental del siglo XIX, la música nueva –y aquí Ortega se refiere directamente a Strawinsky– tiene hoy en día muchas más probabilidades de suscitar deleite y real implicación en comparación con la de Wagner, mientras que queda claro, sin embargo, que se trata de una apreciación que por su propia naturaleza no les puede pertenecer a la masa y al gran público. En este sentido, afirmando la inexorable inactualidad de Wagner frente a Strawinsky, Ortega hace suyo el antiwagnerismo que constituye un motivo central dentro del movimiento neoclasicista que evoca, efectivamente, la figura del músico franco-ruso. Y, con este propósito, puede parecer interesante recordar las argumentaciones de Adorno, quien, afirmando más de cuarenta años después la actualidad de Wagner, aunque consciente del peligro representado por su ideología, juzga el neoclasicismo strawinskyano como “algo que es grácilmente decorativo”, ya “agotado en sí mismo” y entregado al pasado, frente al impulso revolucionario-energético de las obras wagnerianas, capaces de poner al descubierto el conocimiento radical de un mundo antagónico, impregnado de contradicciones internas: “su música vibra de la no mitigada violencia”²².

3. Un paisaje multiforme

Precisamente el redimensionamiento de las aspiraciones de la música –según Ortega– es lo que le permite poder volver a adueñarse de su sentido más auténtico, que ya se le había reconocido en los siglos pasados, es decir, el de ser “deleitables pasatiempos, encantadores ingredientes del paisaje vital”²³. Si estas afirmaciones pueden parecer a primera vista desconcertantes e inactuales, reduciendo aparentemente la música a una simple función decorativa, para com-

²² Cfr. Th. W. ADORNO, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, edición de G. BORIO. Turín: Einaudi, 2004, en particular, pp. 61-63. Cfr. Th. W. ADORNO, “Actualidad de Wagner”, en *Escritos Musicales III*, en *Obra completa*, 16. Madrid: Akal, 2006, pp. 555 y ss. Como es bien sabido, el escrito de Adorno nace a partir de la exigencia de volver a elaborar y analizar algunas posiciones expresadas en el libro dedicado a Wagner que fue escrito treinta años antes (cfr. Th. W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, en *Gesammelte Schriften*, vol. XIII, Frankfurt am Main, 1971, pp. 7-148; para la versión en español, cfr. T. W. ADORNO, *Ensayo sobre Wagner*, ob. cit., 13, 2008).

²³ “Apatía artística”, II, 457.

prenderlas adecuadamente es necesario, sin embargo, reconducirlas al más amplio contexto del pensamiento de Ortega, según se iba delineando justo en los años en los que aparecen los ensayos sobre la música, especialmente por lo que se refiere al significado que se le atribuye al concepto de paisaje vital en su nexo con la idea de cultura. En el ya mencionado y central escrito de aquellos años, *El tema de nuestro tiempo* (1923) –en el que el patente rechazo del idealismo y la propuesta de la vuelta del pensamiento desde las ideas a las cosas hace posible que actúe la fecundidad de la lección del método fenomenológico²⁴– es precisamente la percepción de los sonidos y de los colores por parte del yo la que ejemplifica la teoría orteguiana de la perspectiva. Así como el hecho de que la peculiar fisiología humana permite adquirir experiencia sólo de una serie determinada de sonidos y de colores, y por eso ni borra la existencia de lo no percibido ni convierte en falsos los horizontes culturales que música y pintura configuran, de la misma manera la conciencia de la diversidad incluso radical de las verdades –expresiones del alma de un pueblo y de sus múltiples componentes en una época histórica concreta– no debe cuestionar la interrogación filosófica acerca de la verdad que, en cambio, manifiesta su importancia crucial en el reconocimiento de su naturaleza plural. “La realidad –se lee– como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es ésa que pretende ser la única”²⁵.

También la música, pues, como el arte en general, es parte de aquel articulado y variado paisaje que el obrar humano dibuja en la creación de sus propias formas culturales, pero que no son el simple resultado del albedrío de un sujeto “espectral” y desencantado, sino que se determinan en una perspectiva dotada de un orden y de una jerarquía que en cierta medida las propias cosas constituyen. La realidad no puede entenderse ni como cosa ni como sujeto, puesto que brota de la relación dinámica entre el punto de vista del yo viviente y el mundo al que éste se abre y que representa la circunstancia en la que está situado y en la que concretamente actúa. “El sujeto, ni es un medio transparente, un «yo puro», idéntico e invariable, ni su recepción de la realidad produce en ésta deformaciones. Los hechos imponen una tercera opinión, síntesis ejemplar de ambas”²⁶. En este sentido, lejos de deformar la realidad según su propia lente, la asunción de

²⁴ A este propósito, es suficiente mencionar el título de la célebre revista, que se publicó entre 1916 y 1934, y que fundó Ortega, *El espectador*, título que se relaciona tanto con el ver platónico como con el husserliano retorno a las cosas mismas. Por lo que concierne a la relación con Husserl y, en general, con la fenomenología, véanse sobre todo los numerosos estudios de J. SAN MARTÍN; entre ellos, el ya mencionado *Ortega y la fenomenología, Ensayos sobre Ortega*. Madrid: UNED, 1994, *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*. Madrid: Tecnos, 1998.

²⁵ Cfr. *El tema de nuestro tiempo*, III, 614.

²⁶ *Ibid.*, III, 612.

una determinada perspectiva por parte del yo constituye su principio de organización, convirtiéndose así en una de las componentes de la propia realidad, dentro de la cual la verdad se configura como un proceso de composición de perspectivas todas reales, algunas susceptibles de adquirir mayor fuerza respecto a otras. El dibujo del paisaje no puede ser confundido, pues, con el trazo del simple contorno, con un marco ornamental indiferente, sino que es el fondo esencial sobre el que se articula nuestra vida y dentro del cual sólo es posible reconocer y, con ello, sentir algo como verdaderamente “nuestro”, como algo que nos resulta familiar y que nos pertenece. Hacer de la música una clase de religión de la humanidad –como ejemplarmente simboliza la obra wagneriana– significaría absolutizar un único elemento del paisaje, convirtiendo la perspectiva que lo expresa, como se ha visto, en falsa, es decir, una vez más, lejana de la complejidad de la vida de la que también brota y en relación con la cual cada “yo” es un punto de vista sobre la realidad y sobre el mundo circundante.

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal²⁷.

También la investigación estética debe, entonces, basarse en la razón vital, la única capaz de penetrar las exigencias que, a través del arte, se han manifestado a lo largo de las diferentes épocas históricas expresando al mismo tiempo también diferentes perspectivas, culturas y visiones del mundo. Así, la conciencia del fenómeno social de la “apatía” artística se revela como vehículo para la afirmación por parte de Ortega de la urgencia de una nueva sensibilidad que, rechazando cada forma de absolutización de la verdad, del ámbito artístico pase al político y cultural en sentido amplio hasta convertirse en patrimonio social. Se trata de la ya mencionada crítica al proceso de masificación determinado en la modernidad por el abstracto presupuesto de una igualdad real, efectiva, entre los hombres, hacia el que Ortega sostiene la necesidad de una sociedad de elegidos desde el punto de vista de la cultura, es decir, basada en *élites* culturales capaces de comprender el sentido profundamente plural de los fenómenos culturales y, con ello, de operar una transformación política y social concreta.

4. Música y sociedad

El vínculo entre música y sociedad vuelve a aparecer de manera central en el escrito de 1925, *La deshumanización del arte*, en el que muchos de los temas tra-

²⁷ *La deshumanización del arte*, III, 851.

tados en los trabajos sobre la música confluyen crucialmente, encontrando en él una estructuración articulada y orgánica en un contexto teórico más amplio. En la obra, Ortega reconoce la fecundidad de un estudio del arte desde el punto de vista sociológico, declarando explícitamente que a esta conclusión había llegado cuando escribía a propósito de la música de Debussy, por lo tanto, haciendo referencia a la redacción del ensayo “Musicalia” arriba tratado. Afrontando el problema estético de la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional, observa cómo aquella diferencia podía hacerse patente si se considera a partir del efecto social del arte, en este caso el dato representado por la impopularidad de la nueva música. La obra de arte actúa, de hecho, “como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres”, los que están capacitados para comprenderla –la minoría– y los que no la entienden –la mayoría²⁸. La naturaleza y las razones de esta distinción ya se han visto en el análisis del escrito sobre Debussy, y la conclusión es la misma: “Todo el arte joven es impopular”; es más, “por esencia”, “es antipopular”. Se trata, en efecto, de “un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva”, capaz de ejercer “la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como «sólo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social”, hacia la que se dirige la misión de los “mejores” para que se acerque “el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse [...] en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares”, única solución para sanar el malestar de Europa y regenerarla en profundidad²⁹.

En esta dirección, Ortega atribuye al arte –a pesar de relegarlo al fondo de la escena en el escrito sobre la música– la capacidad de ser portador de una nueva, regenerante sensibilidad: “en el arte germinal de nuestra época” –escribe– se manifiestan “los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones”³⁰. “El arte y la ciencia pura, precisamente por ser las actividades más libres, menos estrechamente sometidas a las condiciones sociales de cada época, son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio de la sensibilidad colectiva. Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas”. “Infinitamente dócil[es] al más ligero soplo de los alisios espirituales”, el arte tiene la capacidad de propagar su aliento: así “Debussy deshumanizó la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro”³¹. En la crítica radi-

²⁸ *Ibid.*, III, 848.

²⁹ *Ibid.*, III, pp. 848-849.

³⁰ Cfr. *ibid.*, III, 850.

³¹ *Ibid.*, III, 863 y 870.

cal al realismo dominante del siglo XIX, así como en la tendencia a la depuración de lo sentimental hacia un progresivo proceso de “deshumanización”, el arte nuevo indica el camino que es necesario recorrer para llegar a una verdadera transformación política y social.

Por otra parte, se trata de un camino en muchos aspectos obligado: obstinarse en encerrarse, tanto en el arte como en la moral y en la política, en formas “exhaustas y periclitadas”, que ya se han convertido en cáscaras vacías, significa ignorar la fuerza del tiempo y de la historia en la que estamos irredimiblemente inmersos. “Hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone. Esta docilidad a la orden del tiempo es la única probabilidad de acertar que el individuo tiene”, ya que el desgaste de las viejas formas coincide con “la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas”³².

Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestros límites, nuestros confines, nuestra prisión. Poca es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales. El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser; mientras gozamos de plenitud, el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio, cuando el horizonte se fija es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez³³.

Una vejez de la que, como se ha visto, arte y música son las primeras en hacernos tomar consciencia.

5. Conclusiones

Sin duda no parecen pocas las perplejidades frente a algunas opiniones y afirmaciones de Ortega (pero esto en parte depende también de su particular estilo lingüístico, de indudable sugestión y, sin embargo, a veces perentorio e hiperbólico). No es fácil, de hecho, incluso siendo conscientes del contexto histórico examinado en el que se ubican, aceptar como válidas las afirmaciones relativas, por ejemplo, a la música como elemento decorativo del paisaje o la referencia a “los siglos prudentes” que “situaron la música al fondo de un banquete, en el rincón del sarao o tras las ramas de un jardín”³⁴. A pesar de ello,

³² *Ibid.*, III, 853.

³³ *Ibid.*, III, 860.

³⁴ Cfr. “Apatía artística”, II, 460. En este mismo rumbo, se leen también las afirmaciones que aparecen en “Pleamar filosófica”, III, 808.

en muchos aspectos, no se puede evitar reconocer la precoz lucidez de algunas de sus opiniones.

Por lo que atañe más directamente al ámbito de la reflexión artística, el énfasis en el papel social del arte y de la música ya en los años veinte del siglo XX y, con ello, la conciencia de la necesidad de orientar la investigación alrededor del significado y del sentido de la música hacia los llamados “cultural studies”, esboza un debate que, como es sabido, ha atravesado intensamente el siglo XX hasta las conclusiones más actuales de las investigaciones sobre música y sociedad que, sobre todo en el mundo anglosajón, han puesto de manifiesto los límites de un enfoque rígidamente especializado, abriendo al diálogo entre musicólogos, historiadores y sociólogos. Además, el esfuerzo de Ortega por comprender el fenómeno de la nueva música lo lleva a poner de relieve el papel central de las artes frente a la crisis del mundo moderno, capturando de ellas características que luego serían ampliamente reconocidas y discutidas, como las de la desrealización (o “deshumanización”, si se quiere utilizar su lenguaje), el problema de la forma y la autonomía de lo estético o la importancia de la componente irónica, así como de la arcaica e infantil. Y, además, la denuncia del riesgo del carácter mistificador del arte, y de la música en particular, reconociendo su ser penetrante: el arte que se sirve “de una noble debilidad que hay en el hombre, por la cual suele contagiarse del dolor o alegría del prójimo” dando vida a una especie de “contagio psíquico” es –con una célebre expresión– “una deslealtad”. Por contra, “ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes”⁵⁵. La afirmación de Ortega del carácter constitutivamente impopular de la nueva música en el sentido que se ha aclarado se alimenta de estos supuestos, desvelando el definitivo ocaso del paradigma del siglo XIX así como del modelo social que expresaba. A partir de tales consideraciones, más en general, no se puede evitar recordar, evocando los sucesivos y conocidos análisis de Adorno, cómo, gracias al desarrollo de los medios técnicos de difusión, en el siglo XX se ha hecho cada vez más evidente la divergencia entre el plano de la música de masa, que comprende también la música “clásica” revisitada o propuesta en contextos genéricamente comunicativos, y el de la música auténticamente artística, reservada a un limitado número de especialistas y ejecutada en lugares idóneos⁵⁶.

⁵⁵ *La deshumanización del arte*, III, 861.

⁵⁶ Sobre estos aspectos cfr. TH. W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik der verwalteten Welt*, en *Gesammelte Schriften*, vol. III, Frankfurt am Main, 1981 y las observaciones desarrolladas por A. NOTARIO RUIZ, “Estética y música a partir de *La rebelión de las masas*”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 2 (2001), pp. 109-110.

A este proceso le siguió consiguientemente el nacimiento de una figura de oyente pasivo, capaz de gozar de la música de una forma sólo superficial y sustancialmente indiferente a la propia dimensión artística. En este sentido, profundos parecen ser los motivos de consonancia con los escenarios objeto, ya desde los años veinte, de las reflexiones orteguianas, en especial, con una de sus obras más conocidas, *La rebelión de las masas*. Los años que la separan de los escritos sobre la música y sobre el arte arriba mencionados son años importantes dentro del recorrido del pensamiento de Ortega, quien, también a la luz de la comparación con Heidegger, se va orientando cada vez más hacia la que él mismo, con una célebre metáfora, definirá como su “segunda navegación” y que lo llevará a un desplazamiento desde las temáticas antropológicas hacia una investigación de tipo metafísico. Por lo que se refiere a la perspectiva trazada en *La deshumanización del arte*, aún alimentada de la confianza por el nacimiento de una nueva sensibilidad que Ortega por entonces veía aparecer en Europa, las páginas de *La rebelión* continúan con una reflexión sobre temas centrales como el de la relación entre dimensión individual y social de la vida humana, pero denunciando con fuerza la profunda crisis de la moderna cultura europea. Junto a la constatación de la excepcional apertura de posibilidades que se le ofrece al hombre contemporáneo por el impetuoso progreso tecnológico, aparece, de hecho, la conciencia del peligro que representaba para Europa la llegada de una sociedad en la que “no hay protagonistas: sólo hay coro”³⁷, y en la que la fallida asunción de responsabilidad hacia lo real por parte de los intelectuales favorece el dominio de una masa falta de valores y de ideales. El hombre medio “ha perdido el uso de la audición” porque en realidad no hay nada que él reconozca como digno de ser escuchado, nada que no considere tener ya en su poder, y, por tanto, en este “hermetismo del alma” la única forma de confrontación de la que es capaz es la de la “acción directa”, es decir, de la violencia y de la imposición³⁸.

En este contexto, la misma música nueva no se escapa del destino de inautenticidad de la cultura en general. El alma vulgar que pertenece al hombre-masa –un hombre “montado nada más que sobre unas cuantas y pobres abstracciones”, que más que ser hombre es un “caparazón”, “sin entrañas de pasado”, desprovisto, por lo tanto, de una auténtica identidad propia– afirma “el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera”³⁹, así como también el arte nuevo se convierte en parte y en manifestación de un escenario cultural marcado por la precariedad y por la superficialidad. La misma exigencia de

³⁷ *La rebelión de las masas*, IV, 377.

³⁸ *Ibid.*, IV, 419.

³⁹ *Ibid.*, IV, 356 y 380.

reafirmar el esencial lazo entre vida y experiencia artística, que en los años anteriores saludaba el comienzo de un nuevo tipo de arte y de música, denuncia ahora sus límites insuperables:

Todo, todo lo que hoy se hace en lo público y en lo privado [...] es provisional. Acertará quien no se fíe de cuanto hoy se pregona, se ostenta, se ensaya y se encomia. Todo eso va a irse con mayor celeridad que vino. Todo, desde la manía del deporte físico [...] hasta la violencia en política; desde el “arte nuevo” hasta los baños de sol en las ridículas playas a la moda. Nada de eso tiene raíces, porque todo ello es pura invención, en el mal sentido de la palabra, que la hace equivaler a capricho liviano. No es creación desde el fondo sustancial de la vida, no es afán ni menester auténtico. En suma: todo eso es vitalmente falso⁴⁰.

El auténtico trabajo del intelectual es, en cambio, un trabajo subterráneo, “de minero”⁴¹, que exige la reconquista de la silenciosa dimensión de la profundidad interior (en última instancia alejada incluso del clamor y de la ostentación con que algunos productos culturales creen afirmar su diferencia) y, con ello, también de aquella instancia vital que sola produce verdadero progreso y avance cultural.

A la luz de esta concienciación (explicitada en *La rebelión*, pero que ya se había madurado en ensayos y artículos anteriores), ahora es posible comprender el sentido más característico de la idea orteguiana relativa a las élites culturales y de la consiguiente diferenciación respecto a la masa, la cual, recordamos, no es identificada con una sola clase social, sino con “el hombre medio”, según una definición que –como expresa Ortega– “convierte lo que era meramente cantidad –la muchedumbre– en una determinación cualitativa: es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico”⁴². Es precisamente en esta concienciación donde creo que residen también algunos de los motivos de la importancia de Ortega en la escena del siglo XX, así como en la posible vitalidad de su pensamiento⁴³, incluso en el ámbito temático tratado en este trabajo. La reflexión sobre el arte y sobre la cultura en general traza, de hecho, una perspectiva susceptible de hacer patentes los límites de un igualitarismo genérico al que no le corresponde una real y adecuada obra que produzca las condicio-

⁴⁰ *Ibid.*, IV, 492.

⁴¹ *Ibid.*, IV, 364.

⁴² *Ibid.*, IV, 377.

⁴³ Sobre este aspecto, léanse las consideraciones del artículo de M. VARGAS LLOSA, “Morto Marx rinasce Ortega”, *La Stampa*, 13 de diciembre de 2005.

nes efectivas para su realización, abriendo así peligrosamente el espacio a intervenciones demagógicas. Encaminar la reflexión sobre los límites de la “justicia social” entendida de esta manera es una de las tareas que le corresponden al intelectual, precisamente para hacer que el valor intangible de un ideal irrenunciabile como este no se vea reducido a “retórico e insincero suspiro romántico” o a “vagas filantropías”⁴⁴. No creo, además, que se pueda, en la situación actual, permanecer indiferentes a las preocupaciones por una decadencia y una simplificación culturales frente a los procesos de masificación y globalización de la cultura, de los que Ortega subraya con lucidez las contradicciones internas como, por ejemplo, el paradójico proceso de crecimiento paralelo del nivel de homogeneización y de la consolidación de particularismos basados en factores biológico-naturales en lugar de espirituales, única garantía de una auténtica convivencia en tanto que “convivencia de cultura”⁴⁵.

Afirmando la necesidad de ser “gentes verdaderamente «contemporáneas»”⁴⁶ —es decir, de asumir hasta el final las exigencias del hoy a la luz del pasado que las ha generado y del futuro hacia el que, como la vida humana misma, constantemente tienden—, el reconocimiento de la música en cuanto arte “infinitamente dócil al más ligero soplo de los alisios espirituales”⁴⁷ contribuye fecundamente a la adquisición del principio de la pluralidad de las verdades y de la dinámica que entre ellas se crea partiendo de la asunción de su naturaleza esencialmente cultural e histórica, fruto de un auténtico y productivo “esfuerzo creador”⁴⁸. ●

Fecha de recepción: 27/05/2011
Fecha de aceptación: 22/07/2011

⁴⁴ *La rebelión de las masas*, IV, 367.

⁴⁵ *Ibid.*, IV, 419.

⁴⁶ *Ibid.*, IV, 433.

⁴⁷ *La deshumanización del arte*, III, 870.

⁴⁸ *La rebelión de las masas*, IV, 467.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, TH. W. (2006): "Actualidad de Wagner", en *Escritos Musicales III*, en *Obra completa*, 16. Madrid: Akal.
- (2008): *Ensayo sobre Wagner*, en *Obra completa*, 13. Madrid: Akal.
- (2009): *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*, en *Obra completa*, 14. Madrid: Akal.
- CACCIATORE, G. (1993): *Ortega y Gasset e Dilthey*, en *Storicismo problematico e metodo critico*. Napoli: Guida.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2005): "Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su «circunstancia» histórica", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 10/11, pp. 245-271.
- GARDA, M. (2007): *L'estetica musicale del '900*. Roma: Carocci.
- LASAGA MEDINA, J. (2003): *José Ortega y Gasset (1883-1955). Vida y filosofía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva / Fundación José Ortega y Gasset.
- NOTARIO RUIZ, A. (2001): "Estética y música a partir de *La rebelión de las masas*", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 2, pp. 105-110.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus. De estas obras se han analizado especialmente los siguientes textos:
- (2004): "Musicalia", II, pp. 365-374.
- (2004): "Apatía artística", II, pp. 455-460.
- (2005): *El tema de nuestro tiempo*, III, pp. 559-616.
- (2005): "Pleamar filosófica", III, pp. 807-811.
- (2005): *La deshumanización del arte*, III, pp. 847-877.
- (2005): *La rebelión de las masas*, IV, pp. 349-528.
- SAN MARTÍN, J. (ed.) (1992): *Ortega y la fenomenología*. Madrid: UNED.
- (1994): *Ensayos sobre Ortega*. Madrid: UNED.
- (1998): *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*. Madrid: Tecnos.
- SAVIGNANO, A. (1996): *Introduzione a Ortega y Gasset*. Roma-Bari: Laterza.
- SERRAVEZZA, A. (ed.) (1980): *La sociologia della musica*. Torino: EDT Musica.
- SESMA LANDRIN, N. (2001): "«Musicalia». Origen de *La deshumanización del arte*", *Revista de Estudios Ortegaianos*, 2, pp. 83-90.
- VARGAS LLOSA, M. (2005): "Morto Marx rinasce Ortega", *La Stampa*, 13 de diciembre de 2005.