

## ASPECTOS DE ORTEGA

# Ortega o el estilista como educador

SI la intención literaria de Ortega era simplemente exponer un sistema filosófico, su estilo deja mucho que desear, pues no hay obra donde proporcione un explícito y completo desarrollo de su doctrina fundamental. Pero en una ocasión Ortega afirmó que hubiese sido demasiado fácil para él convertirse en un *Gelehrte*, en un sabio que ocupase su vida escribiendo tratados filosóficos exhaustivos; después de todo, estudió con Hermann Cohen, fue amigo de Nicolai Hartmann, y obtuvo una importante cátedra de Metafísica a los veintisiete años. Solo una decisión personal, dijo, evitó que se comportara como concienzudo metafísico (VIII, 57). La intención literaria de Ortega iba más allá de la exposición de un sistema de ideas; pretendía cultivar la capacidad de sus lectores para construir abstracciones coherentes y para que las usasen como medios susceptibles de mejorar su vida presente. Es con relación a estas intenciones como debemos buscar lo racional en el estilo de Ortega.

Dos características marcan la prosa de Ortega: una notable variedad de temas y una extraordinaria constancia de la forma. Ortega escribió sobre tantos temas como Bertrand Russell, por escoger un filósofo bien conocido a causa de su curiosidad general; pero,

al revés que Russell, cuyo tratamiento de los diferentes temas parece a menudo poco vinculado con sus convicciones filosóficas básicas, Ortega elaboró sus reflexiones sobre política, arte, epistemología, psicología, historia y pedagogía para iluminar las premisas esenciales de su pensamiento. Sin embargo, la unidad del pensamiento de Ortega no se logró al precio que escritores más sistemáticos, como Ernst Cassirer, debieron pagar. Mientras que en *El mito del Estado* Cassirer comenzaba con una explícita referencia a su filosofía de las formas simbólicas y aplicaba a lo largo de toda la obra, sistemáticamente, dicha concepción para analizar un problema político, en *La Rebelión de las masas* Ortega no mencionó expresamente su doctrina de la existencia humana hasta las páginas finales, y fue entonces para observar que esa doctrina «se respiraba, insinuaba y susurraba» en el texto. Procediendo de este modo, los lectores que se encontraban en desacuerdo con las convicciones básicas de Ortega podían sacar provecho de su análisis de la historia europea, pero los lectores no identificados con la concepción del mito de Cassirer poco podían aprovechar de su aplicación al pasado político. Ortega estaba particularmente dotado para tratar diversas cuestiones de modo tal que sus ensayos sirvieran a la vez como obras aisladas y como contribuciones a la comprensión de su sistema.

Pero si el tratamiento del tema era en Ortega único, también sucedía así con su elección de la forma. Estilistas del siglo xx como Unamuno, Santayana y Sartre han usado una variedad de formas prosaicas, dramáticas y poéticas para presentar al público su pensamiento. Ortega solo escribió ensayos. Por otra parte, todos estos ensayos, con independencia de su extensión y materia, estaban contruidos de la misma manera: escribía en secciones compactas, cada una

de las cuales tenía un sentido propio como ensayo breve; y para formar obras más extensas reunía secciones relacionadas entre sí. Su arte era el del aforismo, reuniendo con cuidado en una sola obra varias afirmaciones, breves y concisas, de principios.

Un ejemplo de esta variedad y esta constancia puede ser el primer volumen de *El espectador*. Incluía ensayos de epistemología; filosofía de la historia; el amor; la Primera Guerra Mundial; la alegría; la «estética en un tranvía»; el campo de Castilla; los cuadros de Ticiano, Poussin y Velázquez; la naturaleza de la conciencia, y los escritos de Pío Baroja. A través de estos ensayos una y otra vez volvían ciertas convicciones acerca del pensamiento, la vida y el futuro de España. A pesar de la variedad de temas, Ortega compuso todo en secciones cortas, cada una de las cuales suscitaba un único pensamiento, exploraba su sentido y apuntaba a la idea que habría de seguirle en la siguiente sección. El ensayo más largo, «Ideas sobre Pío Baroja», comprendía quince de estas secciones, con dos páginas de extensión media cada una. A lo largo de su vida, Ortega continuó escribiendo sobre una gran variedad de temas; y siempre fue fiel a la estructura básica de su prosa, componiendo fragmentos de cincuenta a quinientas palabras e incluyendo de uno a cincuenta de ellos en cada ensayo o libro. Diversidad de la materia e invariabilidad de la forma: éstos son los rasgos relevantes de la prosa orteguiana; y a los efectos de evaluar su estilo es necesario comprender por qué utilizó siempre la forma del ensayo para escribir sobre tantos temas. La obligación del crítico es descubrir cómo estos rasgos del estilo de Ortega ayudaron a sus lectores a formar abstracciones coherentes y los incitaron a usar tales ideas para vivir sus vidas.

Un hombre joven en busca de una España ideal

no podía satisfacerse con los canales de acción establecidos. El patriotismo consecuente de Ortega reconocía la tradicional debilidad de su país, y la meta de su *nueva política*, la pedagogía cívica, consistía en crear las condiciones para un renacimiento español, establecer una *Kinderland* libre de los vicios que arruinaron la tierra de los mayores. Los intelectuales tenían el deber de usar todos los medios a su alcance para fortalecer la cultura nacional. Uno de los que Ortega escogió para cumplir esta tarea fue el ensayo literario. Como veremos, la variedad del tema y la constancia de la forma que tipificaron su prosa se armonizaban con el deseo de transformar el carácter español por medio de su obra. En general, el estilo de Ortega estaba configurado para atraer a los lectores y desarrollar su disciplina intelectual. Por tanto, al analizar la prosa de Ortega estamos estudiando al estilista como pedagogo.

Ciertos lectores pueden objetar, sin embargo, que el didactismo es un enemigo de la gracia literaria, y, a pesar de todo, los escritos de Ortega son un modelo de gracia. En realidad, el didactismo en sentido vulgar conduce a una retórica disquisitiva donde un autor condescendiente carga a sus pupilos con un baúl de principios y edificantes exhortaciones acerca de su obligación e interés en aprender y creer. Pero la obra de Ortega no era didáctica en el sentido vulgar de la palabra. Dedicaba poco esfuerzo en diseminar información o cultivar convenciones a través de su prosa. Era extrañamente incapaz para la exposición. Incluso sus ensayos de viaje constituían despliegues de habilidad dialéctica, no descriptiva; y cuando en un ensayo como *Mirabeau o el político* resultaban necesarios los hechos, los presentó en una sinopsis informativa que solo se hacía claramente inteligible con el posterior análisis de los principios. La obra de Ortega estaba informada por intenciones pedagógicas, pero no por la

pedagogía generalmente adoptada por aquellos que creen estar en posesión de un conocimiento superior y pretenden adoctrinar a hombres inferiores. El compromiso de Ortega con la tradición liberal estaba presente en su prosa, y siempre escribió para un auditorio de iguales.

Cuando los iguales conversan, es un diálogo. En la teoría pedagógica hay una fuerte tradición que sugiere el diálogo como vehículo de la enseñanza más profunda. Aquí nos encontramos con la gran paradoja de la pedagogía: cuando los hombres se tratan como iguales aprenden máximamente los unos de los otros. Antes de examinar la prosa de Ortega, pensemos en el genio educativo del diálogo.

El diálogo contrasta con el monólogo, con el discurso cerrado. Los críticos de la prosa de Ortega atacan su falta de inclinación a monólogos que compendiarían un sistema. En el monólogo, el que habla presenta a sus oyentes pensamientos terminados que proporcionan una respuesta ya hecha a uno u otro problema. El núcleo del monólogo no es, por tanto, el problema, sino la respuesta del que habla a tal cuestión. Soportamos mejor los monólogos cuando provienen de personas ancianas y sabias, pues por respeto reprimimos naturalmente las preguntas y las críticas, es decir, nuestro deseo de entrar en diálogo. En un monólogo es el que habla el verdadero objeto de la atención, y no el problema acerca del cual habla. Como es notorio, los monólogos acallan los problemas, porque siendo discursos cerrados cuyas conclusiones están ya dadas en ellos mismos, normalmente destruyen el interés de los oyentes por la cuestión. En cambio, el diálogo es por naturaleza abierto; y mientras que una pretensión de conocimiento es condición del monólogo, el reconocer la ignorancia es condición del diálogo. Los participantes en un diálogo están en una situación

de igualdad, y no por inteligencia, cultura o habilidad verbal, sino en virtud de que todos profesan una falta de conocimiento (no de opiniones) acerca del asunto debatido. Este reconocimiento, en virtud del cual ningún participante pretende poseer la última palabra, significa que el problema discutido se convierte en centro del interés. De esta manera, se eleva la atención del auditorio; y la hipótesis pedagógica que confiere gran eficacia educativa a tal diálogo reside en la convicción de que si los participantes pueden ser comprometidos en el análisis de un problema real, la respuesta que den a esta cuestión afectará su carácter y la vida que llevan, y no solo su mera opinión.

De ahí que desde Sócrates los grandes maestros hayan admitido tozudamente la ignorancia, cargando a su auditorio con infinidad de preguntas en vez de respuestas. Nótese, por otra parte, que una pregunta es más que una afirmación trasladada a la forma interrogativa. Muchas cuestiones aparentes son simplemente retóricas, y puesto que tanto quien pregunta como quien responde saben la respuesta aceptada, la interrogación no provoca inquietud e investigación. La verdadera pregunta es lo opuesto de esta apariencia. Es el momento de la aporía, la incipiente conciencia de que ni quien pregunta ni quien responde poseen la solución aceptable al problema planteado; en ese momento ha sido puesto el interrogante. El propósito del diálogo es anteponer la pregunta a la respuesta. Y el carácter de diálogo de la obra de Ortega era obvio cuando cerró *La rebelión de las masas* con una sección que sugería: «Se desemboca en la verdadera cuestión.» La pregunta a la cual llegamos aquí es ésta: ¿cómo plantea el diálogo la pregunta? ¿Por qué provoca el diálogo la búsqueda más efectivamente que el monólogo? ¿Qué características han de encontrarse en la prosa de un escritor que dialoga?

Sería poco apropiado dar una respuesta general a estas preguntas. A cambio de ello, aventuremos ciertas observaciones. La propia concepción del diálogo filosófico depende en parte del propio juicio acerca de si son diálogos las obras platónicas porque contienen, en forma dramática, las conversaciones filosóficas que pueden haber sostenido ciertos individuos, o porque el único medio de obtener una conclusión razonable y particular leyéndolos consiste en una implicación crítica del lector a través de un compromiso personal para con las conclusiones extraídas acerca de los problemas planteados. Si adoptamos la primera postura y reducimos el diálogo filosófico a una charla dramatizada acerca de cuestiones filosóficas, es preciso admitir que no existe diálogo en la obra de Ortega, y, para encontrarlo, será necesario atender a aquellos filósofos contemporáneos que han escrito diálogos dramáticos, como Martín Buber y Paul Valéry, o utilizado el teatro, como Sartre y Camus, para exponer sus filosofías. No obstante, algunos pueden sugerir que si atendemos a la relación entre la obra y su lector más que a la existente entre diversos personajes de ella, los últimos diálogos de Platón, los menos dramáticos, son diálogos en mayor medida que los primeros.

Con respecto al lector, los así llamados «diálogos socráticos» contienen afirmaciones definidas capaces de ser experimentadas y disfrutadas sin necesidad de un compromiso crítico y que solo son aporéticas en virtud de su carácter no finalizado. Por otro lado, un diálogo como *La República* contiene afirmaciones absurdas si el lector lo toma literalmente como descripción de un sistema social ideal; pero funciona como poderosa heurística si el lector, continua y activamente, se compromete en la interpretación crítica de las alternativas posibles expuestas por Platón. La obra es internamente aporética; el Estado ideal resulta ma-

nifiestamente injusto, y los gobernantes que anhelan la verdad se encuentran ligados necesariamente a la mentira. Platón no era ningún estúpido; estos y muchos otros problemas obligan a los lectores inteligentes a desarrollar su capacidad exegética y a atender a los interrogantes planteados. Tan pronto como se comprometen los lectores de Platón en la reflexión acerca del hombre justo que puede habitar en sus corazones, descubren que el filósofo dibujó muchos de los caminos para superar esas ingeniosas contradicciones. Por consiguiente —y, al menos, por lo que respecta al propósito de estudiar la prosa de Ortega— tomemos como indicio del diálogo filosófico el hecho de que el escritor puede compeler, a través de diversos medios, un compromiso crítico del lector para con las cuestiones debatidas.

A causa de la habilidad por medio de la cual obligaba a los lectores a razonar acerca de problemas particulares, Ortega era un maestro del diálogo. No expuso sus pensamientos de manera tal que pudiesen ser fácilmente voceados por otros. Rara vez proporcionó una formulación sistemática y abstracta de un principio; al contrario, trataba los principios por su relación con las situaciones particulares, dejando al lector la tarea de *construir*, no de repetir, la abstracción. Además, presentaba por lo general argumentos incompletos, donde existían huecos que el lector habría de rellenar por sí mismo. Escribiendo, Ortega complementaba continuamente lo particular con lo general, lo general con lo particular; y dejaba siempre al lector decidir si leía una obra, o incluso un párrafo, en cuanto reflexión teórica o como escrito polémico. Hasta la misma brillantez de su estilo obligaba a los lectores a preguntarse constantemente: ¿es serio esto o es solamente una frase? Todos estos rasgos forman parte de los procedimientos usados por Ortega para desarro-



llar las capacidades intelectuales del lector, evitando suministrar sentidos primarios y obvios, evitando las formulaciones fijas y definitivas, ayudando a los lectores a extraer del texto sus propias formulaciones y sus sentidos.

Incluso los críticos del estilo de Ortega atestiguan sin reparos su habilidad para no pronunciar la palabra final, obligando a los lectores a buscarla por sí mismos. Así, el Padre Sánchez observó que «no es fácil descubrir la posición verdadera de Ortega. Somete sus ideas a un análisis escrupuloso antes de expresarlas por escrito. Quien intente penetrar en su pensamiento debe estar decidido a emprender una ardua cacería ideológica a través de las densas junglas de su extensa obra... Detrás del escenario donde se despliegan sus metáforas hace ingeniosos malabarismos con sus ideas. Considera esto su gran placer, su ironía —llevar esa máscara que solo nos permite captar sus verdaderas características por medio de una investigación minuciosa»<sup>1</sup>. Estas palabras, cuyo propósito es condenar, alaban con delicadeza a un hombre que escribía para crear un diálogo filosófico con sus lectores, porque atestiguan la habilidad de Ortega para provocar la reflexión en ellos. De este modo, Ortega ocultaba su pensamiento a aquellos guiados por una curiosidad accidental y lo manifestaba a aquellos que deseaban hallarla por medio de una «minuciosa investigación».

El estilo de Ortega era efectivo en términos de suscitar el diálogo, y cultivó siempre esta característica de su prosa. Describió muchas veces su obra como intento de crear un diálogo con sus lectores. «La involución del libro hacia el diálogo: éste ha sido mi propósito» (VIII, 18). Para juzgar adecuadamente tal propósito es importante dirigir la atención hacia su concreta idea del diálogo.

Al revés que Martín Buber, el cual hizo del diálogo

uno de los principales temas de reflexión, Ortega rara vez aludió al diálogo en cuanto tal. Para él, el diálogo era reflexión, pensamiento; y aunque escribió poco sobre el asunto, tomó parte en él constantemente. De acuerdo con Ortega, el diálogo era un problema porque el pensamiento era en su esencia diálogo; y para comunicar el pensamiento resulta preciso producir un diálogo. Por supuesto, para llevar a cabo esta producción el escritor no necesitaba plantear conversaciones dramáticas ni discurrir acerca del diálogo; simplemente era necesario que escribiese de tal manera que el diálogo, el pensamiento, fuese provocado en el lector. Esta tarea era particularmente difícil en cuanto que el diálogo que Ortega pretendía estimular no era una conversación directa del pensador con el lector sino un diálogo indirecto entre el lector y sus circunstancias, de las cuales los libros de Ortega constituían solo una parte reducida.

Previamente hemos señalado que el diálogo era un cambio abierto de ideas referente a asuntos que los participantes consideran problemas difíciles. Si tomamos esta definición en sentido amplísimo, descubrimos que el diálogo más incesante y productivo consiste en la continua interacción existente entre el yo del hombre y las circunstancias relativas a los problemas fundamentales de su vida. Cada hombre vive en el interior de su medio personal particular, y el pensamiento de cada hombre es la interacción infinitamente complicada entre él y estas circunstancias. Tal interacción implica los problemas del hombre que pretende existir por medio de limitadas capacidades en el interior de un medio hostil. Esta relación, que está siempre abierta y es siempre significativa, constituye el diálogo primario de la vida: «la vida es esencialmente un diálogo con el contorno» (III, 291). Este diálogo básico entre el hombre y su mundo es la tarea fundamental de cada

hombre; otras personas pueden ayudarle a moldear las formas objetivas de un mundo intersubjetivo, pero cada hombre está solo siempre cuando debe conversar con su circunstancia.

Sin embargo, este diálogo básico de la vida que constituye la experiencia más profunda de cada hombre no es un solipsismo cuya única realidad sea aquella experimentada por cada uno íntimamente. Cada hombre descubre en su «conversación» la propia circunstancia tomando parte en un diálogo intelectual con los otros hombres. Para llevar a cabo esto, los hombres han identificado problemas comunes; han creado términos mutuamente comprensibles mediante los cuales pueden discutir estos problemas y sus posibles soluciones; han elaborado un examen dialéctico y ordenado de toda solución propuesta, poniéndola en conexión con sus dificultades inherentes. A través de estos medios comunes —observación, conversación y crítica— cada hombre estructura y controla el diálogo fundamental entre su yo y su circunstancia. De este modo, comenzando por sus esperanzas y dificultades, los hombres se han unido para crear un mundo racional común, en el cual es posible resolver teóricamente las dificultades y cumplir por medio de la imaginación las esperanzas de todos. En consecuencia, «la dialéctica es una colaboración» gracias a la cual los hombres se reúnen para mejorar su relación personal con el medio confesando los objetivos comunes, asociándose para mejor cumplir sus metas y perfeccionar sus fuerzas (III, 256).

Por consiguiente, el estilo que suscita de modo efectivo el diálogo permite la colaboración del lector. Un oyente no podría colaborar en un monólogo y, así, tampoco realizar ningún progreso conceptual. Si desea actuar sobre la realidad, un escritor debe proyectar a partir de su vida personal un conjunto de problemas, metas y fuerzas que el lector pueda descubrir como

formando parte de su propia existencia íntima. Para que la colaboración tenga lugar, el buen escritor no debe ni exponer ni esconder, sino indicar; y el buen lector no debe creer ni negar, sino considerar. Los que dan al diálogo la relevancia que se le debe saben que la prueba de la influencia de un escritor no es el hecho de ser admirado y generalmente comprendido, ni tampoco la simple notoriedad; esta prueba consiste en que sus lectores cuidadosos se apliquen a conducir su vida con las fuerzas por él comunicadas.

Las verdades universales son el veneno del diálogo, porque, como observó a menudo Ortega, resultan utópicas por naturaleza y difíciles de adaptar al diálogo de la vida. Los principios eran muy importantes para Ortega, pero el discurso que simplemente comunica de una manera directa tales principios es inadecuado, pues los hombres no viven en el reino de las puras formas platónicas. El discurso adecuado debe arrancar al hombre de la caverna hasta la luz del pensamiento abstracto para después sumergirlo de nuevo en la sombra de lo particular. Tanto el escritor como el lector podrán guardarse de los universales vacíos solo por medio de un uso de palabras que sean adecuadas a las ocasiones presentes. «Todas las palabras son ocasionales», observaba Ortega. «El lenguaje es en su esencia diálogo, y todas las otras formas del habla enervan su eficacia. Por esta razón, creo que un libro puede ser bueno solo en la medida en que nos lleva a un diálogo latente en el cual podemos sentir que el autor podría imaginar concretamente a su lector. Y el lector debe sentir como si, entre líneas, una mano ectoplásmica viniera a tocar su persona, a acariciarlo, o —con mucha educación— a darle un cachete» (IV, 114).

Estudiaremos brevemente cómo usaba Ortega la forma compacta y ocasional del ensayo para colaborar con sus lectores en la creación de tales diálogos la-

tentes. Pero antes es preciso prestar atención a otro asunto preliminar. En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega dijo de la obra literaria que su forma es el órgano y su contenido es la función en virtud de la cual, teleológicamente, esta forma se origina (I, 366). Hemos examinado la forma que intentó dar a su prosa, es decir, el «diálogo latente», un buen término para esos diálogos que carecen de conversación dramatizada pero comprometen al lector en la activa interpretación del texto. Sin embargo, para bien concebir cómo llenó esta forma, será útil una breve reflexión sobre el contenido —el *telos* o función— que suministra ocasión para crear la forma. En consecuencia, antes de atender cuidadosamente al modo en que su estilo suscitaba la colaboración del lector, necesitamos decidir en qué debía colaborar el lector.

Los escritores rigurosos realizan simultáneamente funciones particulares y generales, pero el valor perdurable de su trabajo rara vez resulta de su habilidad con respecto a las particulares por sí solas; deben, además, poner su ingenio al servicio de alguna tarea general y trascendente. Así, tanto el hombre de letras como el asalariado de la escritura trabajan con propósitos similares inmediatos, que abarcan desde los dictados por el deseo de satisfacer las pasiones hasta los dictados por fines de mera supervivencia; pero al obrar de este modo, el genio literario es profundamente consciente de su servicio a una función universal, mientras que el chupatintas se olvida de este aspecto del oficio. Por lo demás, la gran literatura resulta de una sutil mezcla de lo particular y lo general, y, en consecuencia, no se logra simplemente a través de la pretensión inmediata y exclusiva de pronunciar en forma de oráculo series de grandes verdades. Al contrario, el premio de la admiración duradera ha sido en general conseguido por los capaces de descubrir las grandes

verdades soterradas en lo particular, y por aquellos que lograron revelar e iluminar en cada simple acción o percepción la tarea universal a la cual estaban vinculados como escritores.

Con independencia de su tono inmediato y de su tema, la obra de Ortega cumplió la función general de enseñar a pensar a sus lectores. De este modo, y al igual que los diálogos platónicos, los diálogos latentes de Ortega poseían dos niveles de significación: había el tema concreto de discusión y el intento de perfeccionar el uso riguroso del intelecto por parte del lector. Esta segunda preocupación era tan importante para Ortega, que podemos sin violencia identificarla con la función, el *telos* o contenido, de su obra. De ahí que a través de ella intentase cultivar el intelecto de su público, aunque en el curso de su carrera tuviese lugar un significativo cambio de auditorio. Hasta comienzos de 1930, Ortega se preocupó fundamentalmente de las fuerzas intelectuales españolas, mientras que después de esta fecha se dirigió más bien al público europeo. Sea como fuere, ambos auditorios se encontraban íntimamente ligados; el europeo está en el español como lo está en el francés, el inglés, el italiano o el alemán. En el siglo xx, quizá a lo largo de toda la historia, los escritores serios han descubierto que los públicos no responden con arreglo a pautas nacionales rígidas, y que una obra capaz de provocar respuesta positiva en una comunidad nacional probablemente obtendrá la misma acogida en cualquier otro auditorio cultivado. Así, Ortega descubrió su capacidad para dirigirse a Europa mientras escribía para los españoles, y quizá el secreto de su atractivo era su *fuerza* para hablar, por medio de asuntos contingentes, de una tarea duradera del hombre, es decir, de la cuestión de su intelecto y de la función de éste en la dirección de la vida.

Para resumir, Ortega usó permanentemente una forma de prosa, descrita por él como diálogo latente, con el fin de perfeccionar las capacidades intelectuales de sus lectores. Estas eran sus intenciones estilísticas. Pero las intenciones solo son el prelude de la ejecución; y teniendo en cuenta estas observaciones preliminares debemos analizar el modo en que esta forma y este contenido fueron usados para influir en los lectores, a fin de delimitar su poder literario.

El poder literario, tal y como Ortega lo concibió, dependía menos de la posición, del oficio, del propio control de la «fuerza», que de la propia habilidad para influir en la íntima y compleja existencia individual sin degradar esta complejidad y esta intimidad de la existencia. Para detentar un poder sobre el intelecto es preciso ser capaz de alterar de modo significativo el uso de la inteligencia y la cultura que los hombres hacen a lo largo de sus vidas. Por tanto, Ortega recurrió al periódico y al ensayo personal, porque a través de estos medios podía hablar a los hombres acerca de temas concretos mientras llevaban a cabo sus tareas personales, tomando un café a media mañana o meditando en la quietud de su estudio. Todo lo escrito por Ortega fue circunstancial; de una manera o de otra, estaba relacionado con su mundo inmediato. Muchos ensayos se referían a asuntos que Ortega descubrió mientras tomaba parte en la vida pública española; y el resto podía escribirlos como «espectador», porque se encontraba tan profundamente comprometido en la presión de los acontecimientos que de vez en cuando necesitaba aislarse y considerar desinteresadamente las cosas a su alrededor (II, 11 a 21). Así, incluso el ímpetu reflexivo obtenía su fuerza a partir del compromiso con el medio concreto. En consecuencia, nunca supuso que su auditorio era alguna especie de impersonal y universal filósofo. En el mundo de los hombres no existía ese

motor inmóvil cuyo ser implicaba solo la pura contemplación. Comprendiendo esto, Ortega escribió incluso ensayos imparciales, de manera que, en la discordancia de las múltiples exigencias contradictorias presentes a la atención del hombre activo, estas reflexiones pudieran estimular el análisis meditado. En esta asimilación de lo circunstancial hallamos el poder de la prosa de Ortega con respecto al intelecto.

Por ejemplo, tomemos las *Meditaciones del Quijote*. En este breve libro, y en *El espectador*, que fue su continuación, Ortega desveló explícitamente la función intelectual de su prosa. «El lector descubrirá... incluso en las más remotas divagaciones de estas páginas, los latidos de una preocupación patriótica. El que los escribió, y aquellos a quienes van dirigidos, nacieron espiritualmente con la negación de una España senil. Pero la negación aislada es un acto de impiedad. Cuando el hombre pío y honorable niega algo, contrae la obligación de erigir una nueva afirmación... Habiendo negado una España, nos encontramos en la honorable coyuntura de descubrir otra. Solo la muerte habrá de liberarnos de esta tarea. Por tanto, si alguien penetra en lo más íntimo y personal de nuestras meditaciones, nos descubrirá dirigiendo, con los más humildes poderes de nuestra alma, experimentos de una España nueva.» El propósito de estos experimentos era, como dijo Ortega, contagiar al lector un deseo de reflexionar acerca de su medio, «presentándole el espectáculo de un hombre agitado por una viva ansia de comprender». De convertirse este deseo en un elemento operativo de la mentalidad del español, la vieja España se transmutaría en una nueva.

Durante siglos, sugería Ortega, los españoles se han movido por el rencor y el odio; se han cerrado sobre sí mismos hasta hacerse incapaces de amar y comprender. La comprensión es un acto de amor por medio del cual



se lleva el asunto en cuestión a su significado más pleno siguiendo el camino más corto de los disponibles. El aspecto más importante del intelecto no es la erudición, sino la capacidad para usar las creaciones culturales del hombre a fin de mejorar nuestro conocimiento del mundo personal y concreto en que vivimos. «Todo cuanto es general, todo cuanto ha sido aprendido, todo cuanto ha sido logrado por medio de la cultura, es solo la maniobra táctica que debemos hacer para acomodarnos a lo inmediato.» Los españoles han sido incapaces de competir con sus circunstancias porque no han aprendido a amar su mundo, es decir, a emplear su cultura para mejorar sus circunstancias vitales.

En una meditación acerca de su método, Ortega amplió esta tesis. Comenzó divagando idílicamente acerca de la misteriosa profundidad de un bosque, porque se encontraba sentado en uno cercano a El Escorial. ¿Qué es un bosque?, preguntó; y por medio de esta pregunta comenzó a analizar la naturaleza del pensamiento. El bosque se convirtió en la ocasión de su pensamiento, el bosque se convirtió en su maestro. «Este benéfico bosque, que empapa mi cuerpo de salud, ha suministrado una gran lección a mi espíritu. Es un bosque majestuoso; viejo, como han de ser los maestros, sereno y complejo. Además, practica la pedagogía de la alusión, la única pedagogía profunda y delicada.» Comprender esta pedagogía, cuya práctica es la más difícil, resulta esencial para entender a Ortega. Esta pedagogía podemos aprenderla solo practicándola, y Ortega, con toda coherencia, evitó sabiamente concretar los métodos a través de los cuales debe ser buscada: «quien quiera enseñarnos una verdad no debe decírnosla; debe simplemente aludir a ella con un gesto conciso, un gesto que en el aire sugiere una trayectoria ideal a lo largo de la cual podemos deslizarnos, para llegar por nosotros mismos a los pies de una nueva verdad.»

Si contemplamos el bosque cuyos árboles impiden percibir directamente, hemos descubierto la lección que nos enseña. Por debajo de la superficie de las cosas, por debajo de su apariencia sensorial, está la idea de ellas, que solo se revelará cuando las percepciones superficiales se fundan con un acto de pura intelección. Para obtener la experiencia de un bosque debemos combinar el concepto mental, el bosque, con las sensaciones propias de encontrarse rodeado de numerosos árboles, de caminar sobre un lecho de hojas y musgo y de escuchar la quietud dulcemente interrumpida por los cantos de los pájaros y el susurro de la brisa.

Los conceptos, la materia básica del intelecto, son las ideas generales y comunes por medio de las cuales los hombres han convertido los datos inmediatos de los sentidos en concepciones personales duraderas y aptas para la comunicación. Los españoles han ignorado generalmente los conceptos, exagerando la importancia de las impresiones inmediatas y groseras. En consecuencia, la civilización española ha sido «impresionista» y ha carecido de continuidad y dirección inteligente. Con una leve punta de ironía, Ortega sugirió que para corregir este desequilibrio, los españoles debían convertir en meta nacional el dominio del concepto. Por el contrario, muchos han justificado erróneamente el impresionismo español oponiendo la razón a la vida. Pero la razón no es un sustitutivo de la vida; los conceptos son la obra de la vida, y debemos considerar la razón, al igual que la digestión o la reproducción, como una función vital del ser humano. Como función vital, la razón es una gran ayuda, no una amenaza, para la vida. Entendida correctamente, será en realidad la gran aliada del tradicional impresionismo español.

Al igual que Séneca, Ortega podría haber citado a Posidonio: «Un solo día entre los cultivados dura más que la más larga vida del ignorante»<sup>2</sup>. Un hombre

con facultades conceptuales desarrolladas tendrá una mayor capacidad para la experiencia inmediata de la vida que otro con escasa habilidad ideadora. En cada momento de su vida, el hombre experimenta una multitud de impresiones que se desvanecen; y si carece de medios para concentrar su atención, no podrán mantenerse en nada durante el tiempo suficiente para aprehenderlo sino en sus significados más superficiales. Es a través de los conceptos como los hombres concentran su atención e investigan los últimos sentidos de una cosa. Sin embargo, estos instrumentos intelectuales no son por sí solos sustitutos de las impresiones obtenidas por medio de la experiencia real; los conceptos complementan y completan las impresiones permitiendo al hombre convertir sus sensaciones y sentimientos en algo sabido. Y un hombre amplía su vida alcanzando esta comprensión. «Solo cuando algo ha sido pensado cae dentro de nuestro poder. Y solo cuando los objetos elementales han sido dominados somos capaces de progresar hacia lo más complejo» (I, 354).

La cultura no es solamente un elemento de la gran literatura; son el conjunto de conceptos, principios e ideas los que han hecho de la literatura —así como del arte, la ley y la ciencia de un pueblo— algo útil para la vida. Porque los españoles han dispuesto de pocos conceptos, han tenido poca cultura; no obstante poseer una rica tradición, han carecido siempre de los medios para asimilar esta tradición a sus vidas. Aquí, pues, reside la misión del escritor: comunicar los conceptos fundamentales y mostrar cómo deben ser usados en la vida. «En el mapa moral de Europa representamos la extrema hegemonía de la impresión. Los conceptos no han sido jamás nuestro fuerte; y no hay duda de que seríamos infieles a nuestro destino si dejásemos de afirmar enérgicamente el impresionismo de nuestro

pasado. No propongo un acabamiento, sino, por el contrario, una integración... Nuestra cultura jamás nos permitirá un paso firme si no preservamos y organizamos nuestro sensualismo cultivando nuestra capacidad de meditación» (I, 359). Ortega escribió preferentemente acerca de los conceptos para desarrollar la capacidad de reflexión de sus lectores. Por medio de una pedagogía de la alusión, explicó diversos conceptos y nos enseñó cómo usarlos. Con ello, el ensayo que analizamos fue a la vez una crítica de la cultura española y una introducción al concepto del concepto. En este segundo sentido, ayudó a superar la deficiencia del carácter español que había sido identificada como básica en la crítica cultural. Fuese el que fuese el tema concreto de la reflexión orteguiana, había además el razonamiento acerca de uno u otro concepto y de su sentido para la vida.

Puesto que la función de la obra de Ortega era comunicar a sus lectores varios conceptos a fin de que pudiesen usarlos para conducir sus vidas, la variedad de temas y la constancia de la forma característicos de su estilo fueron singularmente apropiados. Ambas notas eran rasgos fundamentales de su prosa pedagógica.

Todo el que desea que la razón sirva a la vida no puede contentarse con descansar en unos pocos pensamientos privilegiados. Ortega debía ocuparse con una multitud de conceptos que abarcase toda la escala de situaciones posibles de la vida. Por consiguiente, aun cuando se encontrase naturalmente inclinado a la especialización, el propósito de Ortega lo habría llevado a hablar de muchos temas. Un escritor que se mueve en una gama reducida de conceptos sirve solo para proporcionar instrucción a cultos ignorantes, tan razonables en asuntos esotéricos como necios para los problemas mundanos de la vida. Además de permitir

a Ortega la introducción de una gama útil de conceptos, la variedad de temas le permitió evitar la abstracción y destacar lo concreto incluso escribiendo acerca de principios. De este modo, podía seguir usando la pedagogía de la alusión. Al meditar sobre el concepto, por ejemplo, Ortega no comenzaba con la metafísica de las esencias, sino con el bosque ante el que estaba sentado. Pero de no haber variado continuamente las situaciones reales que utilizaba para explicar sus ideas, los lectores habrían descubierto pronto que se ocupaba básicamente de la situación misma, estando como estaba menos interesado en la descripción de bosques, o bien que las situaciones habían sido, como las mesas y las sillas de la epistemología elemental, convertidas en convenciones técnicas incapaces de servir la tarea de traer la metafísica a la tierra. La variedad de los temas cultivados por Ortega le permitió evitar estos inconvenientes; introdujo a sus lectores a una multitud de conceptos presentándoles referencias bien escogidas para la vida cotidiana.

Ortega usaba los ensayos breves y personales como forma favorita de prosa porque a través de ellos podía llevar el diálogo latente a sus lectores, y practicar la pedagogía de la alusión. Ortega introducía en cada ensayo fragmentario un concepto, indicaba y exploraba después ciertas cosas que obligaban al lector a usar el concepto, distribuía claves acerca del modo en que este concepto podría ser dominado, y desaparecía a continuación, dejando al lector que procediese solo a lo largo de la trayectoria ideal sugerida. Hay, sin embargo, peligros en esta forma literaria, y viendo por qué Ortega se arriesgaba a ellos percibiremos su verdadera vocación de educador del público.

Cualquiera que pretenda enseñar por medio de la pedagogía de la alusión se arriesga a ser mal comprendido, y debe tener fe en la capacidad y buena fe últimas

de los otros. Ortega asumió ese riesgo y poseía esta fe. «Hay pocas probabilidades de que una obra como la mía, que, a pesar de poseer un valor menor, es muy complicada, llena de secretos, alusiones y elisiones, y completamente entrelazada con mi trayectoria vital, llegue a encontrar el alma generosa que realmente desee comprenderla. Obras más abstractas, liberadas por su intención y estilo de la vida personal a partir de la cual han surgido, pueden ser asimiladas más fácilmente en cuanto requieren menos esfuerzo interpretativo» (VI, 347). Aquí llegamos a la elección de Hércules que ha de hacer todo «vulgarizador». ¿Tengo confianza en la capacidad del auditorio para hacer un esfuerzo interpretativo o desconfío de su habilidad? Esta confianza abre el camino de la virtud difícil; esa desconfianza elige la senda del placer fácil. Ortega creía que un hombre se conquistaba a sí mismo y a su mundo realizando un esfuerzo interpretativo; y, por tanto, creía que un escritor hacía mal uso de sus lectores cuando suprimía la necesidad del esfuerzo interpretativo, pues al conducirse de este modo el escritor estimula la pasividad de los lectores ante la vida y su esperanza de recibir la revelación de la existencia a través de una disciplina construida de antemano.

Nótese que aquí se da un principio en virtud del cual puede ser evaluado lo pedagógico de cualquier comunicación, sea ésta pública o privada, masiva o personal, artística o científica. A pesar de los dioses de la cultura, ni el *medium* ni sus emisiones son el mensaje; la teoría de la información ha confirmado aquello que los escritores cuidadosos han sabido siempre: en la realidad, aunque no en la intención, el mensaje enviado resulta ser simplemente el mensaje recibido<sup>3</sup>. Tal mensaje no es educativo en virtud de lo afirmado por su emisor, ni a causa de lo emitido, sino más bien en razón de la necesidad en que el receptor

se encuentra de desarrollar beneficiosamente sus capacidades intelectuales para captar su sentido. Una comunicación es educativa porque ejercita el poder interpretativo de una persona de tal manera que su capacidad para recibir sentidos resulta incrementada. Un comunicante puede fácilmente subvertir o ignorar las facultades interpretativas de su auditorio, con lo cual causa un daño. Puede tratar de imponer una interpretación particular en contra del mejor juicio de sus seguidores, usando diversas sugerencias no discursivas. Puede tratar de evitar una interpretación significativa insistiendo en que sus palabras significan solo y exactamente lo que él desea. O, por último, puede suprimir las ocasiones mismas de interpretación proporcionando un sistema completo y cerrado que los lectores solo pueden recitar pasivamente. Todo este tipo de comunicaciones es antieducativo, pues por convincente, divertido o lleno de noticias que pueda ser, degrada el intelecto del receptor habituándolo a desconfiar de sus facultades interpretativas <sup>4</sup>. Y puesto que, como constaba Ortega, nuestro intelecto es el más precioso de los instrumentos para la vida, los hombres prudentes evitarán la comunicación no educativa o la harán menos peligrosa tomando conciencia de las causas en virtud de las cuales produce efectos contrarios a la educación. La obra de Ortega alcanzó nivel pedagógico a partir de la determinación de respetar la inteligencia y el intelecto de su auditorio.

Requiriendo un gran esfuerzo interpretativo por parte de sus lectores, Ortega corría, por un lado, el riesgo de no transmitir exactamente su idea personal de tal o cual concepto, pero, por otro lado, se aseguraba de que los lectores serían capaces de pensar en mayor medida, de pensar gracias a dicho concepto. Los lectores que de modo independiente siguiesen los pensamientos sugeridos, podrían entrenarse en el uso de

conceptos para ordenar su experiencia. A fin de estimular dicho dominio, era mejor evitar lo excesivamente explícito y dejar al lector que estudiase él mismo la lección. El estilo de Ortega producía efectos consecuentes con sus intenciones. Así como el bosque había sido la ocasión, no el tema, de la meditación de Ortega sobre el concepto, así su meditación misma habría de ser la ocasión, no el tema, de las reflexiones del propio lector.

En suma, Ortega pretendió por medio de su obra diseminar a lo largo y a lo ancho de España un repertorio más adecuado de conceptos esenciales capaces de perfeccionar el genio «impresionista» del español. En sus ensayos, llamaba la atención sobre diferentes conceptos mientras escribía acerca de una gran variedad de asuntos; y forzaba el compromiso crítico del lector con tales conceptos por el sistema de no suministrar una interpretación exhaustiva y abstracta del tema, dando en cambio una sugestiva aunque precisa indicación que solo podría completarse a través del esfuerzo del propio lector. No hay mejor ejemplo de esta técnica que el capítulo final de las *Meditaciones del Quijote*, cuyo objeto era el concepto de la novela, porque mantenía como necesario el conocimiento de este concepto para hacer justicia a Don Quijote y a la gran influencia ejercida por este libro sobre el carácter español. En esa meditación, Ortega introdujo y explicó alusivamente otros varios conceptos que contribuyen a una comprensión de la novela; escribió fragmentos de cinco a diez párrafos sobre la idea del género literario, las novelas ejemplares, la épica, el bardo, el mito, los libros de caballería, la poesía y la realidad, el realismo, la mímica, el héroe, el lirismo, la tragedia, la comedia, la tragicomedia y la novela experimental. En cada uno de estos temas, Ortega proporcionó muy numerosas sugerencias; y claramente se esperaba del lector que



completase su propia concepción de estas cuestiones y las unificase en una idea general de la novela adecuada para interpretar el *Don Quijote* y su efecto en la vida del intérprete.

A lo largo de su obra, descubriremos a Ortega introduciendo, explicando y suministrando conceptos por medio de ensayos breves y sugestivos que personifican la pedagogía de la alusión. La prosa de Ortega poseía la efectividad del diálogo a causa de su habilidad para contener alusiones actuales en vez de abstracciones ya construidas; y, en consecuencia, incluso a través de su estilo hacía uso del poder pedagógico. El principio que daba a su prosa ese poder era la regla de respetar la capacidad interpretativa del lector.

Hay un conflicto que continuamente gravita sobre el uso adecuado de la razón en la vida pública. Aquellos que creen saber lo que ha de hacerse poseen una fuerte inclinación a impartir directamente sus conclusiones a los otros sin preocuparse por transmitir las habilidades en virtud de las cuales han extraído estas conclusiones. Este procedimiento, que es por naturaleza antiliberal, tiene la virtud de ser predecible, pero implica que la comunidad se limitará a la vida derivada de la inteligencia, el gusto y la benevolencia de sus líderes establecidos. Otros tratan de poner en movimiento la razón dentro de la vida pública despertando las facultades racionales de todos los miembros de la comunidad. La división aquí no se hace entre los que saben y los que no saben, sino entre aquellos que han cultivado sus facultades racionales y aquellos que no han comenzado todavía a hacerlo. Aquel que lleva una existencia consciente no desea diseminar las conclusiones de su investigación, sino provocar a otros para que se embarquen en el propio análisis racional de la experiencia. Este procedimiento, que es el procedimiento liberal, tiene el inconveniente de ser imposible

de predecir, pero constituye la verdadera base de una sociedad abierta. Una vez que el poder de la razón ha sido despertado en la comunidad, resulta difícil para las *élites* establecidas controlar los acontecimientos, y surge la posibilidad de que la comunidad encuentre entre sus miembros una insospechada capacidad para la verdad, la belleza y la bondad. Cada escritor debe escoger entre diseminar los resultados de la razón o los poderes de la razón. Ortega escogió este último camino; porque creía que cuando un espíritu nace y comienza a vibrar con el poder de la razón su deber no consiste en pensar paternalmente por cuenta de los todavía inertes sino —a través de la ineluctable fuerza de la resonancia— en vibrar por simpatía con las otras mentes razonantes aumentando a través del incremento de cada una el poder del todo, de manera tal que todos sean despertados y pueda ser emprendida una gran obra.

Robert O. McClintock

Nueva York

#### NOTAS

<sup>1</sup> José Sánchez Villaseñor, S. J.: *Ortega y Gasset, Existentialist: A Critical Study of His Thought and Its Sources*, Joseph Small, S. J., trans., Chicago: Henry Regnery Co., 1949, p. 137.

<sup>2</sup> Séneca: *Epistulae Morales*, LXXVIII, 2.<sup>a</sup>, Richard M. Gummere, trans., Loeb Classical Library, ed., Cambridge, Harvard University Press, 1962, vol. II, p. 199.

<sup>3</sup> Aunque muchos teóricos de la información no aceptarían el uso que de su sentido hago yo aquí, han llamado la atención sobre la importancia de asegurar que el mensaje que se pretende dar es el que realmente se recibe. Es una buena introducción al tema *Symbols, Signals and Noise*, de J. R. Pierce, Nueva York; Harper Torchbooks, 1965, especialmente pp. 125-165. (Ed. esp.: *Simbolos, señales y ruidos*; Madrid, Revista de Occidente, 1962).

<sup>4</sup> Muchos escritores han dado forma a mis reflexiones en estas cuestiones. Las obras que quizá muestran más efectivamente los principios que están en juego son: *Fiction and the Reading Public*, de Q. D. Lewis (Nueva York, Russell & Russell, 1966) y *Culture and Environment*, de F. R. Leavis y Denys Thompson (Londres, Chatto & Windus, 1937).