

# **De feudales literarios: fundamentación de los reproches de Ortega al arte romántico desde su teoría de la novela**

Enrique Ferrari Nieto  
Universidad de Extremadura

**Resumen.** A pesar del cambio de actitud de Ortega y Gasset con el romanticismo, con el que evoluciona de una actitud beligerante en los primeros años a un reconocimiento de su anticipación en la percepción de una sensibilidad vital, con el arte romántico (en sí mismo) su posición será siempre crítica, porque a partir del postulado básico de su estética, la autonomía del arte (que desarrolla principalmente en su teoría de la novela), lo convierte en la antítesis que necesita (como arte no autónomo) para exponer –por oposición– su interpretación del arte de vanguardias que, como autónomo, acepta. ■

## **De feudales literarios: fundamentación de los reproches de Ortega al arte romántico desde su teoría de la novela**

Enrique Ferrari Nieto  
Universidad de Extremadura

En sus primeros artículos Ortega y Gasset hace una valoración muy negativa de lo romántico. Para él es energumenismo, el orangután que lleva el hombre dentro: una tentación, una seducción que hay que resistir (Ortega, OC83, I, 71)<sup>144</sup>. En “Pidiendo una biblioteca”, de 1908, escribe: “En mi vocabulario Romanticismo quiere decir pecado” (Ortega, OC83, I, 84). Es exageración, incapacidad para el control, exaltación de los sentimientos, confusión e imperfección: “El corazón se sube a la cabeza. Se acepta la emoción como un alcohol; es un sabor nuevo, que embriaga, y la gente busca ahora, sobre todo, embriaguez” (Ortega, OC83, VI, 141). Pero en textos posteriores matizará esa primera impresión tan negativa. En torno a 1921, más tolerante, menos racionalista, destaca del romanticismo su vitalidad, ese anhelo de vivir, bajo el ademán excesivo contra el que había cargado antes (Ortega, OC83, II, 523). Porque es el Romanticismo el que descubre, preconceptualmente, dice, que la vida no consiste en enfrentarse con más o menos problemas, sino en el problema de sí misma (Ortega, OC83, IV, 404-405). Lo que él va a defender con una nueva razón narrativa que hace de la vida, en su propuesta ética, un proyecto, sin alejarse demasiado de las coordenadas vitales del Romanticismo, que él personaliza en 1932 en Goethe. Pero su apreciación del arte romántico (como manifestación artística, independientemente de la sensibilidad que la sostiene) no va a tener esa misma evolución. Porque funciona en Ortega como lo opuesto al arte de vanguardia: como paradigma del arte popular (Ortega, OC83, III, 354), indicio claro de que no interesa la obra de arte en sí misma, por su contenido objetivo, sino por la huella que deja el autor en ella, por lo que trae de fuera. Como expresión de la personalidad del autor. Como un gesto.

No puede aceptar el arte romántico, a pesar de haber aceptado la sensibilidad romántica, porque lo necesita como el reverso del arte de vanguardias en la interpretación que teje para hacer de este último síntoma de la

---

<sup>144</sup> La fuente remite a: Ortega y Gasset, J. (1983): *Obras completas*, Madrid: Alianza Editorial. El tomo en números romanos y la página en números árabes.

sensibilidad de su tiempo. Otros teóricos habían emparentado ambos movimientos, el de vanguardias como heredero del romántico, pero Ortega, centrado en la condición -que entiende que han asumido- de autónomo (y, con ello, de secundario ante la vida), coloca a cada uno en un extremo.

Porque la autonomía del arte es el sustrato con que nutre el conglomerado de ideas estéticas que escribe, sobre todo, en los años veinte, para enraizarlas en su propuesta de una razón vital, superadora de la razón pura kantiana y postkantiana. Ya con sus primeros textos hace de la autonomía el fundamento intrínseco al arte, aunque queda elidido, sin un desarrollo teórico: como si ocupara un espacio perfectamente determinado en la construcción de su estética, pero sin una escenificación de su importancia en ningún texto. Tampoco en su defensa (o en su descripción fenomenológica, sin apreciaciones) de las vanguardias históricas, aunque toma la autonomía del arte como clave para amarrar la estética vanguardista (que él unifica sin ningún rigor ni exhaustividad) como síntoma de una nueva sensibilidad que recupera para la vida el primer puesto en las preocupaciones del hombre. Porque en esa realimentación que crea entre metafísica y estética, Ortega da sentido al arte de vanguardias como manifestación plenamente consciente de su carácter autónomo: lo que indicaría, para el filósofo, la asunción de las nuevas coordenadas de un tiempo que ha dejado atrás la mentalidad burguesa del XIX. Con la vida de nuevo por delante de la cultura y, desde ahí, de la intrascendencia de las creaciones artísticas, que son solo irrealidad, aunque como tal también cumplen una función metafísica importante: servir al hombre para evadirse (ensimismándose) de su vida.

Los comienzos del siglo XX, decididamente vertiginosos para la creación artística, obligaron a Ortega, atento siempre a su tiempo, a hacer de observador perspicaz y teórico del arte, para adecuar tantas manifestaciones al meollo de su filosofía, apuntada ya en 1914, en torno a una nueva sensibilidad que está dejando atrás las inercias (burguesas) del XIX. Pero en su entramado de apuntes con que va perfilando su estética su reflexión sobre la novela es única, porque tiene una carga vivencial muy fuerte. Otros ámbitos estéticos, que también estudia, como la pintura, o el teatro o la poesía, o la música sobre todo, le son más lejanos, con unos referentes y unos mecanismos internos de los que apenas puede escribir algo. Pero con la novela se reconoce como lector, apasionado además, con una preferencia por la novela realista de finales del XIX, en la que va

a buscar los rasgos para un género que quiere más encorsetado que Baroja, para el que no había teoría posible sobre el tema<sup>145</sup>. Sólo con la novela fue capaz de ir encadenando términos desde el postulado (para él básico) del arte, la intrascendencia, con una carga ontológica que responde a los parámetros de su razón vital, hasta los mecanismos últimos que hacen de la novela un elemento hermético, con referencias constantes a Dostoyewski, Stendhal o Cervantes. Porque, en su teoría, es el hermetismo, la incomunicación entre la realidad del lector y la de la narración (que es irrealidad), la forma en la novela de la intrascendencia (Ortega, OC83, III, 410-413).

Esa falta de seriedad (que entiende que busca un arte hermético que no quiere mezclarse con la realidad) es *la maravillosa misión y el don prodigioso* del arte (también frente a la seriedad de la vida). La lectura de una novela es: “una hora de asueto metafísico y liberación de la onerosa seriedad que es la vida” (Ortega, OC83, VIII, 305). Cualquier intención trascendental (política, ideológica, simbólica o satírica) la perjudica seriamente, al referirse al horizonte efectivo del lector: “No puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*, como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresarse un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando. Nuestro brazo de soñadores es un espectro sin vigor suficiente para sostener un pétalo de rosas. Son ambos universos de tal modo impenetrables, que el menor contacto de uno con otro aniquila el uno o el otro” (Ortega, OC83, III, 412). La misión del novelista es anestesiar al lector de la realidad, introducirlo en una existencia virtual impenetrable, cerrada a lo real. Olvida y le hace olvidar al lector la realidad que queda fuera de la novela. Lo que –señala– no impide que, una vez vuelto el lector a la realidad, la novela quede olvidada en ese otro mundo de irrealidad. Porque el hermetismo hace de la vivencia del lector, en la lectura, un *delicioso sonambulismo*. Pero un sonambulismo que, escribe Ortega en *Ideas sobre la novela*, es *fértil* –y queda así justificado– porque suscita en el lector *resonancias vitales* (Ortega, OC83, III, 412-413).

En su teoría literaria, el mundo de la novela y el mundo real están incomunicados. El lector no puede permanecer atento a los dos a un mismo

---

<sup>145</sup> Sobre lo hermético y poroso en la novela en Baroja y Ortega y Gasset. Cf. Rafael García Alonso, “El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja”, *op.cit.*, 173-193.

tiempo. Mientras lee una novela permanece ausente. Consigue evadirse de su existencia. Este efecto –“¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones!” (Ortega, OC83, III, 410)- es el que caracteriza a la novela frente a otros géneros literarios. La poesía nace para ser vista desde fuera, por lo que no entra en colisión con la realidad del lector; en cambio, la novela ha de ser vista desde su propio interior, con lo que resulta incompatible con la realidad exterior. El hermetismo es su exigencia básica: Todas las condiciones de este género *tupido*, dice, remiten a él. Porque si no es un *orbe obturado a toda realidad* no es posible su función de evadir al lector de su propia existencia. Y se convierte en espectro: un arte incapaz de sustituir a la realidad y, por tanto, incapaz de evadir al lector o espectador. Lo escribe en “Ideas y creencias”, en 1934: “El imperativo de autopsia surge inevitablemente de la necesidad en que se halla el novelista de tapan el mundo real con su mundo imaginario. Para que dejemos de ver una cosa, para tapanla, tenemos que ver otra, la que tapan. El espectro se caracteriza por no arrojar sombra ni ocultar tras sí un trozo de universo” (Ortega, OC83, III, 414).

El autor tiene que atraer al lector al ámbito cerrado que constituye la novela e impedir que salga de él, mantenerlo aislado del espacio real que ha abandonado. Con ese imperativo de la novela que llama autopsia: “Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”. Porque es un género moroso, retardatario, que se recrea en la presentación de los personajes (Ortega, OC83, III, 391-394). El argumento interesa poco. Basta con un mínimo de acción. Lo que vale es la descripción misma, lo más minuciosa posible, llena de detalles, para hacer de la novela un orbe irreal, hermético, sin andamiajes a la vista, capaz de anestesiar al lector, de hacerle olvidar, absorto en ese nuevo mundo virtual, su realidad: “La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. En una palabra, tiene que *apueblarlo*” (Ortega, OC83, III, 409): el único modo de imponerse a la realidad la novela y facilitar su huida a un espacio de irrealidad para poner en suspenso su vida. Porque para captar su atención, explica Ortega, no es necesario una ampliación del horizonte (no va a poder competir nunca la novela con la realidad), sino el proceso contrario: reducir, hacer aún más angosto,

el horizonte cotidiano del lector<sup>146</sup>. Es la *ley vital* de la novela: la relatividad entre horizonte e interés (Ortega, OC83, III, 410). Con un mecanismo, ese volver provinciano al lector, que exige saturación. Que el novelista lo sature, que lo sacie con la presencia de los personajes. Porque el error es solo definirlos.

Solo así será capaz de crear, con un horizonte irreal, el elemento hermético que impide al lector el contacto con el mundo real. Válido para todas las artes; pero necesario sobre todo en el caso de la novela. Esta –observa- ha evolucionado de la mera alusión a la presentación de los personajes. Y ese es el camino que ha de seguir en adelante. Frente al referir, él quiere la presencia de los personajes; y frente al argumento, a la trama (“sólo pretexto, y como hilo solamente que reúne las perlas en collar”), la deleitación en los personajes. Porque el andamiaje, que es, en el vocabulario de Ortega, la estructura necesaria para la construcción de cualquier manifestación artística, lo mismo que los andamios precisos para levantar un edificio, en la novela implica una exigencia adicional: evitar que el lector perciba ese soporte, que se tropiece con él, con el armazón que sostiene los decorados en el escenario de un teatro. Porque debe sentirse sumergido en una *cuasi-realidad perfecta, siempre auténtica y eficaz*. La novela, un género moroso, dice, no puede percibirse como tal: debe ocultar sus mecanismos –ese fue el error de Balzac, por ejemplo<sup>147</sup>- para no romper la atmósfera creada: “que no se vea el telón de boca ni las tablas del escenario” (Ortega, OC83, III, 402).

Pero con el Romanticismo no son las obras lo valioso. Lo son los escritores. Porque no interesa el arte por su contenido objetivo, independiente; sino por la huella que deja el autor. Como expresión de su personalidad. Sin respetar su autonomía. Porque se confunden trabajo y personalidad en el artista: “no aparece discernido lo que es la obra del escritor y el gesto de la persona”, escribe en su introducción a *Cartas finlandesas y Hombres del Norte* de Ganimet en 1940. El poeta o el pensador exhibe su temperamento, lo que él llama *personalismo literario*, para compensar carencias: esos grandes temas o formas literarias que les faltaron en el pasado para llenar el espacio que la sociedad les abría. Tendencia

---

<sup>146</sup> Escribe Kundera en *El arte de la novela, op.cit.*, 83: “Alcanzar la complejidad de la existencia en el mundo moderno exige, me parece, una técnica de elipsis, de condensación. De otra manera se puede caer en la trampa de lo interminable.”

<sup>147</sup> Ortega reconoce a Balzac como uno de los labradores de la novela contemporánea, como paradigma de la novela francesa. Pero su técnica no se adecua a los parámetros estéticos que pretende. El andamiaje que construye en sus libros impide al lector la evasión que persigue la obra hermética. Tiene un carácter demasiado convencional, falso.

que llega hasta la generación que le precede, la de intelectuales como Unamuno y Shaw, que se presentan ante el público, dice, con sus gracias de juglar (Ortega, OC83, VI, 371). Con lo que la obra acaba siendo la expresión de la personalidad del autor, que es quien recibe el fervor del público (Ortega, OC83, IV, 438).

El escritor se convierte en feudal literario, con *arias* y *derecho de pernada*. Concentra sobre sí, y no sobre su trabajo, la respuesta de sus lectores, porque personaliza su obra, y confunde en sus libros sus rasgos personales y los rasgos artísticos, hasta hacer de estos la expresión de su personalidad. Como un semidiós literario (el otro término que utiliza Ortega) que, al personalizar su obra, al hacer de ella la expresión de su personalidad, invierte los términos: no es la obra la que ennoblece al autor, sino al revés: el escritor es el que recibe el fervor de los lectores. “Son pájaros de ala larga y voz canora, mezcla extraña, equívoca, y al cabo desagradable, de gipaeto y ruiseñor” (Ortega, OC83, IV, 437-438), escribe en “Mauricio Barrès”. Son los escritores románticos, desde Chateaubriand<sup>148</sup> hasta Barrès: feudales literarios acotados en una época en la que se les rindió culto. No los hubo antes, dice, ni los habrá después. Barrès<sup>149</sup>, escribe Ortega, fue el último semidiós literario. Con él acaba un tipo de escritores, los románticos. Fue una eminencia (él mismo, no sus libros) para el público (Ortega, OC83, III, 493-494); algo inaudito en los escritores contemporáneos. Su estilo es sexual, cargado de voluptuosidad, porque su intención estética es exhibirse (Ortega, OC83, IV, 438). Personaliza su literatura, invirtiendo los términos tradicionales: el texto romántico es únicamente la expresión de la

---

<sup>148</sup> Escribe en “Mauricio Barrès”, en 1923: “Antes de Chateaubriand, entre la obra literaria y el hombre de letras había una absoluta distancia. La obra no era el hombre; influía por sí, atraía sobre sí el entusiasmo de las gentes. El autor quedaba anulado por su obra, oscurecido, en la deplorable situación de quien no es sino padre de una hija bella. Mas he aquí que Chateaubriand - después del ensayo insuficiente que hizo Rousseau- vierte su propia persona en la obra. Dondequiera que esta va, lleva dentro incluso a su autor, y la admiración por ella es indisolublemente entusiasmo hacia el hombre de que es emanación” (Ortega, OC83, IV, 437-438).

<sup>149</sup> Ortega no oculta su fervor juvenil hacia el autor francés. Con las características formales de su obra: tres dimensiones geniales: temperatura, densidad y música. Con la fuerza de su alma grecolatina, su literatura agresiva, el desdén, la ironía, la impiedad, las ambiciones ágiles... (Ortega, OC83, I, 470). Incluso su descubrimiento de España (Ortega, OC83, I, 468). Lo peor, señala, son sus ideas (Ortega, OC83, IV, 439-440).

personalidad de su autor<sup>150</sup>. La literatura es sólo un gesto; y el escritor, obligado a ser novelista de sí mismo, de inventar un personaje que diga su obra y tener que elegir su propia persona, se convierte en una figura deformada y amanerada de él mismo que aparece en sus libros, pero que también influye en su vida, y le da esa afectación –dice Ortega- tan cómica (Ortega, OC83, IV, 389-390).

El arte se vuelve confesión: una declaración personal que no atiende exclusivamente a una voluntad estética: la de los románticos, con la expresión de los sentimientos primarios del artista, de su autobiografía, para la que construyen su arte. Lo critica en “Musicalia”, para marcar las diferencias: “Música y poesía del Romanticismo han sido una inacabable confesión en que cada artista nos refería con notable impudor sus sentimientos de ciudadano particular. [...] Como es mucho más fácil ser un gran artista que un hombre interesante, lo más frecuente ha sido que con excelentes medios de música y poesía se nos describan, con ánimo de que los compartamos, los sentimientos de un mancebo de botica. [...] Hay enormes probabilidades de que los sentimientos de ese hombre sean de una trivialidad pavorosa. Aun en el mejor caso, no serán sentimientos estéticos” (Ortega, OC83, II, 239).

Un gesto que percibe más nítido en la música: “Los músicos románticos, Beethoven inclusive, han solido dedicar su talento melódico a la expresión de los sentimientos primarios que acometen al buen burgués” (Ortega, OC83, II, 238). Porque no se disfruta con ella. Es solo un mero pretexto para disfrutar de los sentimientos propios, de las emociones que encuentra el hombre al concentrarse hacia dentro (Ortega, OC83, II, 243). Lejos de una auténtica fruición estética, porque este sentimiento ante la obra romántica no es más que un efecto automático, un contagio psíquico, un fenómeno inconsciente (Ortega, OC83, III, 368-369). Porque los artistas del siglo XIX han actuado impuramente: han reducido al mínimo el elemento estético: sus obras no han sido más que ficciones de realidades humanas (Ortega, OC83, III, 358). Para contagiar o contaminar al

---

<sup>150</sup> El diagnóstico lo hace Ortega en 1923, en su artículo “Mauricio Barrès”. Escribe: “Para este magnífico linaje de los románticos, la literatura era sólo un gesto que se emplea entre otros muchos, no una creación a que se aspira y por la cual el creador renuncia a sí mismo. De aquí dos efectos: al desvanecerse la persona que un tiempo nos arrebató, el prestigio de la obra parece evaporarse. [...] Antes que poético, su lirismo es de actor. No crea, representa. Necesita de un público urgentemente, hasta el punto de que de la mitad de sí mismo hizo un espectador ante el cual gesticulaba su otra mitad. El otro síntoma grave que diagnostica la falta de salud estética en Barrès fue su deslizamiento hacia la política. Cuando un escritor no se contenta con ser escritor, sino que aspira a ser héroe, hay vehemente sospecha de que no tiene limpia su conciencia literaria, que su inspiración no satura su sensibilidad ni la nutre suficientemente” (Ortega, OC83, IV, 439).



espectador o lector. Porque el contagio, como un modo de transmisión no racional, es la asimilación por empatía de los sentimientos no estéticos que trasmite una obra de arte. El mecanismo de asimilación que propone el arte romántico: un arte de autobiografías, de confesiones, que recurre a la contaminación para expresar los sentimientos más personales: “Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación. [...] De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama” (Ortega, OC83, III, 368), escribe en *La deshumanización del arte*. Un goce estético, el de la empatía, con los ademanes patéticos de los románticos, dice, que el arte joven, con su rechazo a toda injerencia de lo humano en el arte (lo que él les va a valorar, porque encaja con su propuesta filosófica), va a negar, porque ya no vale un placer estético que se trasmite por la debilidad del hombre de contagiarse del dolor o las alegrías del otro ante un arte que es una confesión sin pudor (Ortega, OC83, II, 368-369). No aceptará (*bastante discreto en su juicio*, apunta Ortega) ningún placer estético que no sea un placer inteligente: “Eso es una deslealtad –diría un artista actual. Eso es prevalerse de una noble debilidad que hay en el hombre, por la cual suele contagiarse del dolor o alegría del prójimo. Este contagio no es de orden espiritual, es una repercusión mecánica, como la dentera que produce el roce de un cuchillo sobre un cristal. Se trata de un efecto automático, nada más. No vale confundir la cosquilla con el regocijo. El romántico caza con reclamo; se aprovecha inhonestamente del celo del pájaro para incrustar en él los perdigones de sus notas. El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque este es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y, mejor aún, sino llega” (Ortega, OC83, III, 368-369). Porque un arte impuro impide al espectador adoptar una actitud clara<sup>151</sup>. La misma que con una figura

---

<sup>151</sup> Lo que le sucede a Doña Nativa en *Café Hugo*, de Adolfo García Ortega (Madrid: Bruguera, 2007, 51): “Acudía muchas veces a los cines de los barrios, donde veía todas las películas que pasaban o sencillamente se dormía unas cuantas horas, bien acurrucada en las primeras filas. No recordaba cuándo empezó a sucederle aquello, pero una vez, de regreso de uno de esos cines periféricos, confundió los hechos de su vida con lo que acababa de ver en la pantalla; no sabía a ciencia cierta si determinadas escenas le habían acontecido a ella alguna vez o por el contrario las había visto transcurrir ante sus ojos en un cine. Esa confusión, esa mezcla de irrealidades con realidades, empezó a aterrarla. Para muchos aquello era un principio de locura; por menos, recordaba ella, habían encerrado a una vecina suya, una niña, cuando ella era muy joven. Pero tampoco sabía si esta historia la había vivido o la había visto en un cine.”

de cera, con ese carácter ambiguo en el que se confunden formas de humano y de muñeco. Con la confusión de fronteras en el arte, entre lo artístico y lo humano, que denuncia en *La deshumanización del arte*: la mirada bizca, imposible, en dos direcciones diferentes, esa percepción doble inconciliable, porque, escribe: “La percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato receptor” (Ortega, OC83, III, 367). El equívoco en el arte anterior que quiere evitar el nuevo estilo al que presenta como *deshumanizado*, porque no bizquea: apto sólo para artistas capaces de distinguir los ámbitos del arte y de la vida. *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, por ejemplo, en teatro. Que es, dice Ortega, aun con sus limitaciones técnicas, el primer “drama de ideas” que se ha compuesto. Frente al teatro tradicional, en el que los personajes esconden un drama *humano*, los protagonistas de Pirandello interesan al espectador (alejado del gran público) por sí mismos, como tales personajes: como ideas o puros esquemas: “Se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar –esto es, en primer plano- la ficción teatral misma, como tal ficción” (Ortega, OC83, III, 377). Con unos postulados firmes, contrarios a los que dominaron el XIX: “Respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte”, resume. ■