“Ekphrasis” and “synphronism” on Ortega´s route to Don Quixote

ROBERTO E. ARAS

ABSTRACT

The visual structure of *Meditations on Quixote* is not accidental and refers to the use of two rhetorical resources –ekphrasis and synphronism– that Ortega discovers earlier in his studies on Azorín and Velázquez, and which allow him a slow transit from a ´phenomenology of vision´ to a phenomenological philosophy.

WORK TYPE

Article

ARTICLE HISTORY

Received:
31–May–2019
Accepted:
31–October–2019

Published Online:
30– September–2019

ARTICLE LANGUAGE

Spanish

KEYWORDS

Ekphrasis
Synphronism
Ortega
Azorín
Velázquez

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2019

R. E. Aras (✉)
Pontificia Universidad Católica, Argentina
e-mail: roberto_aras@uca.edu.ar

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 8, No. 10, Sept. 2019, pp. 0-00
ISSN: 2254-0601 | www.disputatio.eu

© The author(s) 2019. This work, published by Disputatio [www.disputatio.eu], is an Open Access article distributed under the terms of the *Creative Commons License* [BY–NC–ND]. The copy, distribution and public communication of this work will be according to the copyright notice (https://disputatio.eu/info/copyright/). For inquiries and permissions, please email: (✉) boletin@disputatio.eu.

«Ecfrasis» y «sinfronismos» en la ruta de Ortega hacia *El Quijote*

ROBERTO E. ARAS

§1. Introducción

La crítica orteguiana ha señalado en incontables oportunidades el valor fundacional que *Meditaciones del Quijote* posee en el pensamiento filosófico de su autor[1]; primer libro, luego de muchos artículos y colaboraciones periodísticas, que lo consagran rápidamente como un prometedor joven intelectual capaz de revisar las causas de lo que se percibía como el atraso cultural de España y desarrollar un proyecto completo de reconstrucción política y social. Aunque no es menos relevante que, en un segundo plano, «Ortega quiso presentar su filosofía original, formulada programáticamente en *Meditaciones del Quijote*, poniéndola bajo la advocación cervantina»[2] —según recuerda Pedro Cerezo al cumplirse el cincuentenario de la muerte del pensador madrileño.

Pero no es cuestión aquí de ensayar argumentos para establecer una nueva génesis de la obra a la vista de la complejidad de las fuentes filosóficas que hace tiempo se reconocen participantes en su elaboración, tal como lo han señalado Orringer[3] o Silver[4]. Prefiero, en cambio, intentar un camino diferente y analizar cómo, Ortega, llega a Cervantes a través de la exploración de una trayectoria estética que le ha exigido alternar la reflexión filosófica con la apreciación artística de la novela, la poesía o la pintura. Estimo que no se comprenden

[1] A modo de ejemplo pueden mencionarse: Javier San Martin, *La fenomenología de Ortega y Gasset* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2012) y *Fenomenología y cultura en Ortega* (Madrid: Tecnos, 1998); Pedro Cerezo Galán, *La voluntad de aventura*, (Barcelona: Ariel, 1984); Francisco José Martin, *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).

[2] Pedro Cerezo Galan, «Cervantes y *El Quijote* en la aurora de la razón vital», *Revista de Occidente*, 312 (2007), p. 7.

[3] Nelson R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas* (Madrid: Gredos, 1979).

[4] Philip W. Silver, *Fenomenología y Razón Vital –Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset* (Madrid: Alianza, 1978).

cabalmente las *Meditaciones* si no se presta suficiente atención a la decisión de acometer el estudio de *El Quijote* desde ciertas ´prefiguraciones´ que aparecen dispersas en escritos anteriores. Aquellas anticipaciones, sin embargo, no son temáticas, ni principal ni exclusivamente; más bien, darán ocasión a explorar las coincidencias y discrepancias detectadas en la crítica literaria ejercida sobre otros autores —en particular Baroja y Azorín— en la descripción de esquemas pictóricos, que conducen a una interpretación de naturaleza visual e inmediata de las circunstancias históricas de España.

En este punto, no hay que olvidar que Ortega, hasta 1914 —fecha de publicación de estos ensayos—, había demostrado predilección en su producción periodística por temas literarios, los cuales, por otra parte, le permitían profundizar en cuestiones vinculadas con el presente social y político español (y europeo) que adquiere, así, en su prosa, un cierto carácter narrativo[5]. De la misma forma, la contemplación de cuadros consagrados dará lugar a la aparición de una reflexión que pretenderá descubrir en las formas y los colores la figura de una nación que debe examinar su destino. Por ello, como señala Lafuente Ferrari, «no es casual que su primer libro importante esté destinado al *Quijote* y que en sus primeros años le ocupase tanto Velázquez, sobre el que aún dejó inéditos muchos papeles cuando murió[6]».

Ahora bien, ¿cuáles serán los recursos que Ortega pondrá en juego para lograr la transposición de esquemas imaginativos en pautas de acción colectiva, recursos necesarios para ejercer el magisterio que adelantara, ese mismo año, en la conferencia «Vieja y Nueva Política»? Corresponde advertir que cuando acomete la redacción de las *Meditaciones*, Ortega ya estaba en posesión de una compleja «estrategia comunicativa» para iniciar la pedagogía social que había aprendido en Marburgo.

En este sentido, la fecha del tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1905, habría resultado un catalizador para detectar la insuficiencia de las contribuciones que tal efeméride había despertado entre los españoles. Tres autores, muy cercanos a Ortega, dieron cuenta de la conmemoración con sendas obras: Francisco Navarro Ledesma publicaba, en 1905, su texto alusivo titulado *La vida del ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes;* Miguel de Unamuno, ese mismo año, *Vida*

5 Cfr. Francisco José Martin, F. J., «Filosofía y Literatura en Ortega (Guía de perplejos de filosofía española)», en Zamora Bonilla, J. (Ed.), *Guía Comares de Ortega y Gasset* (Granada: Comares, 2013), pp. 184 y sgts.

6 Enrique Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*, (Madrid: Revista de Occidente, 1970), p. 205.

de Don Quijote y Sancho, y Azorín, *La ruta de Don Quijote*[7]. El epistolario de Ortega de aquellos años testimonia la reacción negativa[8] que le provocaron esos escritos pero, asimismo, lo convence del «carácter literario de la circunstancia española»[9].

Si hay que «salvar la circunstancia», como expresará más adelante, habrá que entrar de lleno, pues, en la construcción de una retórica literaria que promueva los cambios en la sociedad que un manifiesto político es incapaz de inculcar. No bastaba con un discurso, había que traccionar los ánimos en la atmósfera de una presentación mítica del futuro nacional, que fuera obra de la imaginación —por tanto, en franca dirección al futuro— y no de la memoria —sepultada por un pasado monumental, como hubiese declarado Nietzsche en la Segunda Intempestiva[10]. Él, precisamente, introduce la figura del «historiador–artista», el único capaz de «poseer la fuerza de volver a formular lo ya conocido como algo nunca antes visto»[11].

Por eso las *Meditaciones* se estructuran apelando a una dialéctica que resulte un mecanismo eficaz de sugestión y de emoción, de entusiasmo con lo óptimo, y cuya respuesta sería la docilidad para dejarse mover —motivar— por la ejemplaridad de las cosas una vez sometidas al orden ideal de la cultura. Pero el perfil imaginario de perfección que ahora se proyecta sobre la circunstancia remite a una condición visual creativa que organiza las perspectivas y reparte los acentos valorativos. Si los objetos reales aparecen a la inteligencia en su cualidad de *pragma*, en tanto que imaginados a la luz de sus máximas posibilidades se transforman en valiosos y atractivos; la idealidad, entonces, se convierte en el continente de nuestras ilusiones o deseos.

7 Azorín también dicta una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, «Don Quijote en casa del caballero del Verde Gabán» y publicada posteriormente en Madrid, Imprenta Bernardo Rodríguez, 1905. Cfr. López Cobo, Azucena, «Meditaciones del Quijote (1905-1914)», *Revista de Estudios Orteguianos*, 29 (2014), p. 46.

8 Azucena López Cobo, «Meditaciones del Quijote (1905-1914)», p. 45: «Las publicaciones y los actos de celebración del tercer centenario de la primera parte del *Quijote* confirman a Ortega lo que ya intuía: que en España incluso las testas que más admira –Navarro Ledesma, Unamuno y Azorín- carecen de una mirada fresca sobre la realidad y de un conocimiento profundo de la filosofía como ciencia como para dar respuesta a los problemas del hombre actual; al "tema de nuestro tiempo" dirá en 1923».

9 Francisco José Martin, «Filosofía y Literatura en Ortega (Guía de perplejos de filosofía española)», p. 185.

10 Federico Nietzsche, «Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida» (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).

11 Federico Nietzsche, «Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida», p. 94.

Una vez más, aparecen aquí las referencias a la visión como el marco perceptivo que aloja y define la multiplicidad de analogías a partir de las cuales discurre sobre la reforma de la realidad española. En la manera de ´mirar el mundo´, de proponer una ´pedagogía de la mirada´, consiste el programa cultural que quiere transmitir Ortega para rectificar el rumbo de su patria. Y para lograr esa finalidad empleará un medio persuasivo que se revela potente y eficaz: ´ecfrasis´.

§ 2. Ecfrasis

El recurso retórico de la ecfrasis[12] posee una larga tradición que nos ubica en la antigua Grecia donde los oradores utilizaban esta figura para describir un objeto, de la manera más vívida posible, frente a sus oyentes o lectores. Las definiciones modernas, sin embargo, se multiplican en función de las limitaciones del objeto: ahora será sólo un producto de las artes visuales. Así, parece equivaler a una transposición entre una representación visual y una representación verbal.

Por otra parte, esa noción de ecfrasis parece demasiado angosta para ser utilizada en los casos en que no se trata de una obra pictórica sino de su autor o de un género o estilo artísticos, y, por supuesto, de las interacciones entre ellos. Bajo esta luz, la ecfrasis podría considerarse un ejercicio de intertextualidad, que amplía la aplicación de esta técnica y de sus significados[13], aunque sin hacer desaparecer totalmente el fondo de competencia (palabra/imagen) que conserva desde el origen. De ahí que pueda connotar, además, un modo de escritura que se extiende sobre el texto, emulando las características de una composición pictórica. Su efecto, en este caso, será dinamizar la estructura literaria en su conjunto o, en forma parcial, de alguna de sus escenas. «Una

[12] Cf. Anna Hollsten, «Ekphrastic Encounters in Bo Carpelan's *Urwind* and "den skadskjutna ängeln"» *AVAIN - The Finnish Review of Literary Studies*, 4 (2007), pp. 48-58.

[13] Cfr. Luz Aurora Pimentel, «Ecfrasis y Lecturas Iconotextuales», *Poligrafías Revista de literatura comparada*, N° IV (2003), pp. 206: «Si la ecfrasis se define como la representación verbal de una representación visual, es claro que se trata de una operación esencialmente intertextual; no obstante, si, a su vez, la intertextualidad se define mínimamente como la presencia de un texto verbal en otro, en el caso que nos ocupa, la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación que Peter Wagner (1996, 17) ha llamado *intermedialidad*, misma que define como "una subdivisión de la intertextualidad". La relación *intermedial* pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación».

suerte de performatividad que, en últimas, permite a un objeto integrarse a la acción narrada»[14].

Sin duda, este procedimiento plantea, en última instancia, con qué instrumento el medio verbal puede simular el impacto y el alcance emotivo de otro tipo de arte. Concomitantemente, la configuración de un objeto–plástico–verbal plantea la aparición de un rasgo estilístico que se convierte en un acceso directo a la tensión entre identidad y otredad entre ambos campos expresivos[15].

Me atrevería a afirmar que Ortega emplea la «metáfora» (entendida como un dispositivo «metapoético») con el propósito de crear la equivalencia que le permita transitar entre ambas formas de presencialidad. Corresponde confirmar que «en esta fase de la construcción verbal, la ecfrasis parte de su origen descriptivo para establecer una relación analógico referencial con el objeto a representar».

En este planteo queda claro que se piensan las artes con posibilidades de interacción entre ellas a diferencia de la clásica discusión, inaugurada por Lessing en su *Lacoonte*, que separa las «artes del tiempo» (como la literatura y la música) de las «artes del espacio» (como la pintura y la escultura)[16]. El complejo artístico que funciona para proveer a Ortega de una experiencia estética que sea apropiada para su finalidad de superar la crisis de 1890 —que retrata el ambiente espiritual español de fin de siglo— e impulsar la construcción de un porvenir sobre bases objetivas (entiéndase, a partir de una cultura que devenga ´política de salvación´), tiene dos referentes: Azorín y Velázquez. Ambos articulan entre sí, y le ofrecen a Ortega un ámbito experimental de primera mano en el que podrá aplicar su aparato crítico a dos puntas: por una parte, en la dinámica de la percepción, la atención y la imaginación (donde encuentra a Velázquez); por otra, en la organización de la interioridad de acuerdo con la distinción de planos y su ´ver interior´, que deviene inteligencia (presente en la construcción de novelas, en especial las de Azorín). Los límites visuales y la perspectiva son el camino a la circunstancia y constituyen la idealidad que da sentido a la materia inerte: el mundo en escorzo. Lo afirma en las *Meditaciones*: «el escorzo es el órgano de la

[14] Giraldo, Efrén (2013), "Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama", *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 15, 1 (2013), p. 118.

[15] Cfr. Luz Aurora Pimentel, «Ecfrasis y Lecturas Iconotextuales», p. 207.

[16] Efrén Giraldo, «Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama», p. 116.

profundidad visual; en él hallamos un caso límite, donde la simple visión está fundida en un acto puramente intelectual»[17].

Lafuente Ferrari coincide al afirmar:

> De lo popular y realista parte siempre el arte español para dar impulso a sus creaciones. De ese materialismo apegado a las cosas presentes partió Velázquez para intentar dignificarlo y distanciarlo en la versión lejana, alusiva y fantasmal a que llegó en su obra madura. Es esa superación de datos inmediatos de los que parte lo que da su carácter de hazaña al arte de Velázquez, hazaña que puede ser propuesta como un ejemplo para el quehacer de los españoles.

Los dos artistas se implican y complementan, a pesar de que sus vidas hayan transcurrido a una distancia temporal de doscientos quince años[18]. Incluso, «en sus *Memorias Inmemoriales* Azorín nos cuenta que jamás pensó en sí mismo como un escritor, sino más bien como un pintor, y que cuando se sienta en la máquina de escribir, se imagina con una paleta y pinceles en la mano»[19].

Este tipo de afinidades será reconocida por Ortega en su ensayo «*Azorín*: primores de lo vulgar»[20] otorgándole el nombre de «sinfronismo»:

> Una lectura, una persona, un hecho sobrevenido prestan de súbito tal misteriosa corroboración a nuestras íntimas germinaciones. Dijérase que esa circunstancia exterior y esta posibilidad en mí latente poseyeran una previa, radical fraternidad y una misma calidad de sangre pulsara en ambas, de suerte / que mutuamente potencian su energía sin modificar lo más mínimo el sentido, la curvatura en que coinciden.

[17] José Ortega y Gasset, *Obras Completas,* Tomo I (Madrid: Taurus, 2001-2010), p. 770. En adelante se citará por esta edición con la abreviatura *OC*, indicando en números romanos el tomo y en arábigos la página.

[18] Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Sevilla, 1599 – Madrid, 1660; José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (*Azorín*) Monóvar, 1873 – Madrid, 1967.

[19] Gayana Jurkevich, «A poetics of time and space: ekphrasis and the modern vision in Azorín and Velázquez», *MLN*, Vol. 110, 2 (1995), p. 284.

[20] Como hemos tomado el período de los antecedentes de *Meditaciones del Quijote* y «*Azorín*: primores de lo vulgar» aparece publicado en 1917, conviene transcribir la nota que incorpora la última edición de las *Obras Completas* de Ortega para ajustar la datación del texto: «Cuando Ortega lo publicó en *El Espectador II*, señaló en nota al pie que "salvo algunas recientes páginas, este ensayo fue escrito en junio de 1916", pero la segunda parte del texto, en la que introdujo también los cuatro párrafos finales del artículo "Nuevo libro de *Azorín*" (*El Imparcial*, 23-VI-1912) coincide con ligeras modificaciones, con las cuatro entregas que con el título "Meditaciones del Escorial. *Azorín*: primores de lo vulgar" publicó entre febrero y abril de 1913 en *El Imparcial*, a las que Ortega añadió los dos últimos apartados, "Su musa" y "Su flor"». *OC II*, 291 nota.

La «radical fraternidad» no sólo podría aplicarse a Azorín y a Velázquez, en quienes asoma un espíritu similar, sino también a Ortega, pues en los tres se habría desarrollado una «fenomenología de la visión»[21].

El imperativo ecfrástico de Azorín no pasa desapercibido para Ortega, quien en la reseña que elabora sobre el libro *Lecturas españolas* y que publica en *El Imparcial* el 23 de junio y el 11 de julio de 1912 apunta lo siguiente:

> El arte de *Azorín* consiste en suspender el movimiento de las cosas haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente como en un perenne eco sentimental. De este modo, lo pasado no pasa totalmente. De este modo, se desvirtúa el poder corruptor del tiempo. Se trata, pues, de un artificio análogo al de la pintura[22].

Ahora bien, veamos con más detalle cuál es el camino cronológico que recorre Ortega y en el que podrían detectarse aquellos *sinfronismos* que tornan patente la fórmula estética compartida y que servirán a nuestro filósofo para desplegar los hilos sutiles con los que reunir las cosas en nuevos universos de sentido. Precisamente, en un trabajo programático de 1910, *Adán en el Paraíso*, repite que «cada cosa es una relación entre varias. Pintar bien una cosa no será, pues, según antes suponíamos, tan sencilla labor como copiarla: es preciso averiguar de antemano la fórmula de su relación con las demás, es decir, su significado, su valor»[23]. Un año después, y luego de brindarnos un claro ejemplo de *ecfrasis referencial* en el ensayo *La estética de El Enano Gregorio el Botero*[24], justifica la idea que manejará más adelante en las *Meditaciones*[25] cuando sostiene que

> La pintura contemporánea, realizando un teorema de Leonardo, aspira a resolver cada cosa en las demás. Una mano, *verbi gratia*, es para el impresionista un lugar donde se reflejan las cosas en derredor existentes: pintar una mano es, pues, pintar las demás cosas

[21] Conviene tener presente aquí la reseña de Ortega de la obra de Heinrich Hoffmann, *Estudios sobre el concepto de sensación*, aparecida en la *Revista de Libros* en 1913, especialmente el apartado V (OC I, 624-638).

[22] *OC I*, 536.

[23] *OC II*, 59 [«Adán en el Paraíso»].

[24] *OC II*, 118 y sgts. [«La estética de El Enano Gregorio El Botero»].

[25] Cfr. *OC I*, 782 [«Meditaciones del Quijote»]: «…una cosa no se puede fijar y confinar más que con otras. Si seguimos atendiendo a un objeto éste se irá fijando más porque iremos hallando en él más reflejos y conexiones de las cosas circundantes. El ideal sería hacer de cada cosa el centro del universo»[25].

> en esa mano, y así sucesivamente. En realidad el impresionismo es la aplicación a la pintura del principio físico de Newton. Cada cosa es el lugar de cita para las demás.[26]

Sin embargo, a esta altura, todavía no encuentra el filósofo en la inter–medialidad de sus fuentes la comodidad necesaria para avanzar en el terreno que le preocupa: la renovación de España. «La crítica literaria ha desorientado siempre a los pintores, sobre todo desde que Diderot creó el género híbrido de literato–crítico de arte, como si la facilidad para trasvasar el contenido de una obra estética a otro tipo de formas expresivas no fuera la acusación más grave contra ella»[27]. A pesar de la objeción, se anima más adelante en el mismo texto a confrontar los dos géneros artísticos: «La novela es un género poético, cuyas épocas de germinación, progreso y expansión corresponden exactamente a análogos estadios de la evolución pictórica. Pintura y novela son artes románticos, modernos, nuestros»[28]. No son estas notas los únicos puntos de contacto y de comparación: «en la novela el diálogo es esencial, como en la pintura la luz. La novela es la categoría del diálogo»[29] y confirma que «la luz es el instrumento de articulación en la pintura, su fuerza viva. Esto mismo es, en la novela, el diálogo»[30].

En otras palabras, es lícito tender puentes entre la literatura y la pintura, puentes sugerentes que abran horizontes hermenéuticos para captar la estructura profunda del texto y de la realidad aludida por él, porque "el arte es síntesis merced a este poder particular y extraño de hacer que cada cosa penetre a las demás y en ellas perdure"[31]. Para ello, entonces, ¿sería lícito utilizar al arte como *via inveniendi* para salvar a las cosas de su materialidad? ¿No nos estaríamos acercando a diseñar un método apto para presentar ideas, y con ellas, teorías o incluso, filosofía? A juicio de Ortega, «un cuadro no puede ser un trampolín que nos lance súbitamente a una filosofía»[32], aunque sí puede revelar una dimensión muy propia de los seres que, sin duda, concierne al filósofo: su *energeia*, su potencialidad de transformación, su fuerza conectiva, en

[26] *OC II*, 119 [«La estética de El Enano Gregorio El Botero»].

[27] *OC II*, 61 [«Adán en el Paraíso»]. Por eso también sentencia que «un cuadro que se traduce directamente en formas literarias o ideológicas no es un cuadro, es una alegoría» (*Id.*, 60).

[28] *OC II*, 72 [«Adán en el Paraíso»].

[29] *Id.*

[30] *OC II*, 73 [«Adán en el Paraíso»].

[31] *OC II*, 71 [«Adán en el Paraíso»].

[32] *OC II*, 74 [«Adán en el Paraíso»].

suma, la «trágica condición de la existencia»[33] aprehendida en el ejercicio de su realización.

Esa superación de la materialidad se pone de manifiesto una vez más en *Del realismo en pintura*, artículo de 1912, en el que califica a cada cuadro de Velázquez de «una inmensa retina ejemplar»[34] y añade que lo importante para el pintor sevillano era la luz, «no los cuerpos de las cosas. La luz que es la materia con que Dios creó el mundo»[35]. Léase aquí, un enorme esfuerzo por trascender lo inmediato, lo aparente, y abrirse a la irrealidad que comunica con el mundo bajo la forma de su perfectibilidad. Toda la crítica que Ortega elabora en *Tres cuadros del vino Tiziano, Poussin y Velázquez)* — ¡magnífico ejercicio de *ecfrasis*! — se dirige, en lo que toca a Velázquez, hacia este objetivo de asociar lo divino con las situaciones vulgares como para mostrar que los dioses son sólo un referente simbólico del «sentido superior que las cosas poseen si se las mira en conexión unas con otras»[36]. Para Ortega, esa conexión manifiesta el «reino del amor»[37], que será mencionado en el prólogo *Lector…* y que expresa la pasión unitiva cultivada en estética por la voluntad del barroco. Ella es una salida a la circunstancia, una de las formas que podría tomar su ´salvación´[38].

El descenso hasta lo grosero, lo insignificante, lo miserable, significa en Velázquez el desafío de poner delante de los ojos de la sociedad, lo que los españoles descartan, odian o rechazan, pero recubiertos ahora por el aura de una trascendencia inagotable que fluye estéticamente hasta dotar a la escena de vida propia, aunque ideal. Una vida que busca permanencia a pesar de la trivialidad de los sucesos efímeros que representa; una vida latente e irreal que pone novedad en el mundo, que aumenta idealmente el universo[39]. El desafío

33 *OC II*, 137 [«La Gioconda»].

34 *OC II*, 144 [«Del realismo en pintura»].

35 *Id.*

36 *OC II*, 199 [«Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)»].

37 Cf. *OC VII*, 318 [«La voluntad del barroco"].

38 Cf. *OC I*, 782 [«Meditaciones del Quijote»]: «Y esto es la profundidad de algo: lo que hay en ello de reflejo de lo demás, de alusión a lo demás. El reflejo es la forma más sensible de existencia virtual de una cosa en otra. El "sentido" de una cosa es la forma suprema de su coexistencia con las demás, es su dimensión de profundidad. No, no me basta con tener la materialidad de una cosa, necesito, además, conocer el "sentido" que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo.

Preguntémonos por el sentido de las cosas, o, lo que es lo mismo, hagamos, de cada una el centro virtual del mundo».

39 Cf. *OC I*, 664 [«Ensayo de estética a manera de prólogo»].

velazquino de exhibir en el lienzo esa atmósfera de lo inacabado, de los bordes fronterizos, alcanza su culminación cuando «va y pinta el aire, el hermano aire, que anda por dondequiera sin que nadie se fije en él»[40]. De ahí que Ortega reconozca que Velázquez pertenece al conjunto de los pintores «claros» «porque en sus obras no sólo pintan las nuevas formas divinas por ellos descubiertas en las míseras cosas reales, sino que indican el camino, el itinerario por donde llegaron de éstas a aquéllas. Merced a estos datos rehacemos nosotros, espectadores, el viaje que ellos hicieron»[41].

Por estas razones va a sentenciar Ortega, muchos años después de la redacción de las *Meditaciones*, que Velázquez ha logrado algo inédito: «la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina»[42].

No extraña, por eso, que en una de las fichas que sirvieron para la redacción final de las *Meditaciones* consigne Ortega este pensamiento de Cicerón: «*Nam nos quoque oculos eruditos habemus*»[43] [«Pues también nosotros tenemos ojos entrenados»], que luego se incorpora al texto definitivo. «Si no hubiera más que un ver pasivo —dice Ortega— quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando, un ver que es mirar. Platón supo hallar para estas visiones que son miradas una palabra divina: las llamó ideas»[44]. Aquel ´ver entrenado´ se acerca, así, al entender que penetra lo patente–superficial hasta llegar a lo latente–profundo, que perfora al mundo para alcanzar la dimensión de trasmundo y abraza amorosamente los objetos para imaginar tras ellos el perfil de su plenitud.

> De este modo va ligando el amor cosa a cosa y todo a nosotros, en firme estructura esencial. Amor es un divino arquitecto que bajó al mundo —según Platón ώστε τό πάγ αυτο αυτώ συγδεδέσφαι «a fin de que todo en el universo viva en conexión.[45]

40 *OC I,* 446 [«Arte de este mundo y del otro»].

41 *OC I*, 523 [«El Greco en Alemania»].

42 *OC VI,* 645 [«Velázquez»].

43 Ortega Y Gasset, José, «Notas de trabajo sobre Cervantes y *El Quijote*», Revista *de Estudios Orteguianos*, 10 (2005), p. 39. La cita está tomada de *Paradoxa Stoicorum*, 30. En, *OC I*, 780 [«Meditaciones del Quijote»].

44 *OC I*, 769 [«Meditaciones del Quijote»].

45 *OC I*, 749 [«Meditaciones del Quijote»].

Luego del párrafo citado, la conclusión de Ortega es una definición de filosofía:

> En este sentido considero que es la filosofía la ciencia general del amor; dentro del globo intelectual representa el mayor ímpetu hacia una omnímoda conexión.

A partir de allí, el texto de las *Meditaciones* se expande sobre imágenes y metáforas cuya continua remisión a lo visual[46] valoriza el entorno *ecfrático* que había desarrollado a propósito de la pintura de Velázquez. «Del mismo modo que hay un ver que es un mirar, hay un leer que es un *intelligere* o leer lo de dentro, un leer pensativo. Solo ante éste se presenta el sentido profundo del *Quijote*»[47] y por ese motivo «cada concepto es literalmente un órgano con que captamos las cosas. Solo la visión mediante el concepto es una visión completa; la sensación nos da solo la materia difusa y plasmable de cada objeto; nos da la impresión de las cosas, no las cosas»[48].

No olvidemos que ya en 1912 introducía esta afirmación: «Shakespeare y Cervantes fueron dos órganos de visión, nada más, como dos pupilas capaces de perforar la atmósfera densa, inerte de lo consuetudinario e intuir aquellos dos objetos divinos yacentes *ab eterno* en su ideal espacio».[49]

No obstante, no estaría completo el enfoque visual orteguiano de raíz velazquina si no atendiéramos la aparición de Azorín en su condición de legitimador de dicha maniobra. ¿Cuál es, en este caso, la huella azoriniana que perdura en las *Meditaciones*?

§ 3. Sinfronismo

Dejando de lado el hecho de que una meditación sobre Azorín iba a formar parte de las anunciadas ´salvaciones´[50], la colección de obras programada por Ortega para ejercer su «pedagogía social» sobre los españoles, y que aparecía junto con Baroja entre los casos de estudio, la influencia del escritor sobre

[46] Recuérdese que otra meditación cervantina planificada pero que nunca llegó a la imprenta se titularía «Cómo Miguel de Cervantes solía *ver* el mundo».

[47] *OC I*, 772 [«Meditaciones del Quijote»].

[48] *OC I*, 785 [«Meditaciones del Quijote»].

[49] *OC VII*, 298 [«Variaciones sobre la *circum-stantia*»].

[50] Cf. José Ortega Y Gasset, «Notas de trabajo de Meditaciones del Quijote» -Edición de Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar-, *Revista de Estudios Orteguianos*, 28 (2014), p. 34, nota 109.

Ortega bien podría explicarse a través del vocablo ´sinfronismo´ ya que, gracias a esa experiencia,

> Repercutimos a otros y somos de ellos repercusión. Atraviesan el espacio corrientes de esencial afinidad, que pasan por los individuos elegidos, forzándoles a adoptar ante la tragedia de la vida una idéntica actitud.[51]

Aunque lo importante aquí no es la resonancia de actitudes simétricas entre Ortega y Azorín —y entre Azorín y Velázquez—, que bastarían para justificar el encuadre general de las «salvaciones»[52], sino las coincidencias que autorizan a pensar que cuando se estaban gestando las *Meditaciones del Quijote* también nacía la concepción de un ´yo ejecutivo´, quien por la exploración estética, descubría y participaba del momento epifánico del nacimiento de la obra de arte; la ´des–realización´ no es la negación ni el desplazamiento de la realidad sino su consagración en el momento del nacimiento: la obra de arte «nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva»[53].

El procedimiento, en cierta forma, nos asimila y confunde en un mismo momento de ejecutividad, produciendo, a la vez, el goce estético y la intuición de lo que hay más allá de la aparición del mundo. Diría que se trata de una reversibilidad que le otorga a la pintura una vitalidad especial, por cuanto enfrenta la subjetividad de la vida a la subjetividad de la conciencia.

> El careo del espectador con el cuadro produce a veces ante los de Velázquez, por ejemplo, ante sus retratos de enanos, un efecto azorante. Porque en algún instante casi llegamos a dudar de si somos nosotros quienes miramos la figura o si no es más bien la figura quien nos está observando a nosotros.
>
> […]
>
> Ya Curtius notó que el punto de vista de Velázquez al pintar sus figuras —sobre todo sus retratos, pero también sus composiciones— es rarísimo: es de arriba abajo. El ojo del

51 *OC II*, 300 [“*Azorín*: primores de lo vulgar].

52 Cf. *OC II*, 307: «Y el arte de *Azorín* es un ensayo de salvar al mundo, al mundo inquieto que properante va hacia su propia destrucción. *Azorín* lo petrifica estéticamente. Quisiera suspender la vida del mundo en una de sus posturas, en la más insignificante, por siglos de siglos. Y esta quietud virtual es para *Azorín* la única forma de la inmortalidad». También «Arte de este mundo y del otro», *OC I*, 446: «Lo mejor que ha traído la literatura española en los últimos diez años ha sido los ensayos de *salvación* de los casinos triviales de los pueblos, de las viejas inútiles, de los provincianos anónimos, de los zaguanes, de las posadas, de los caminos polvorientos –que compuso un admirable escritor, desaparecido hace cuatro años, y que se firmaba con el pseudónimo *Azorín*».

53 *OC I*, 672 [«Ensayo de estética a manera de prólogo»].

> pintor está dominando un poco las figuras que, por esto, aparecen: primero como sumergidas en el cuadro; segundo, dominando ellas a su vez un poco al contemplador. Esto, sea dicho al paso, contribuye a su aspecto aéreo. Es como si se viera algo de su detrás.[54]

Por esta razón, quizás, Azorín y Ortega hayan sido fascinados por el cuadro de Velázquez, *Las meninas*[55]. «El especial cariño de Azorín por *Las Meninas* puede ser adjudicado a su predilección por la auto–reflexión"[56] y Ortega, en ocasión del comentario al *Retablo de Maese Pedro*, sección de las *Meditaciones*, declara que

> Nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro, pues son de nuestro mismo tejido y condición. Sin embargo, este aposento está a su vez incluso en un libro, es decir, en otro como retablo más amplio que el primero.
>
> Si entráramos al aposento, habríamos puesto el pie dentro de un objeto ideal, nos moveríamos en la concavidad de un cuerpo estético. (Velázquez en *Las Meninas* nos ofrece un caso análogo: al tiempo que pintaba un cuadro de reyes, ha metido su estudio en el cuadro. Y en *Las hilanderas* ha unido para siempre la acción legendaria que representa un tapiz a la estancia humilde donde se fabricó.)
>
> Por el conducto de la simplicidad y la amencia van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de esta a aquel. Diríase que lo importante es precisamente la osmosis y endósmosis entre ambos[57].

"De la misma manera en que Velázquez se posiciona a sí mismo en un lugar intersticial dentro de su propia pintura; esto es, como alguien que mira y que es parte de la escena formando un eje entre los internos y externos mundos de la pintura"[58] —afirma Jurkevich—, Azorín emplea una estructura similar en su cuento *La casa cerrada* (1912) y Ortega despliega un juego de cajas chinas sobre el campo narrativo de *El Quijote* componiendo un libro que contiene un

54 *OC VI*, 741 [«Temas Velazquinos»]

55 Cf. Gayana Jurkevich, «A poetics of time and space: ekphrasis and the modern vision in Azorín and Velázquez», p. 286: «De todas las pinturas de Velázquez, sin embargo, es *Las Meninas* el que parece que produjo un inefable magnetismo a Azorín, gozando claramente de una posición de privilegio en su visión intelectual y estética».

56 *Id.*, p. 287.

57 *OC I*, 809 [«Meditaciones del Quijote»]

58 Gayana Jurkevich, «A poetics of time and space: ekphrasis and the modern vision in Azorín and Velázquez», p. 295.

bosque que contiene, en definitiva, al mundo[59]. El «libro–escorzo» que abre sus páginas a la aventura del héroe también lo hace para «posibles maneras nuevas de mirar las cosas»[60].

No es casualidad que en la obra *Pensando en España* (1939), Azorín incorporara una visita imaginaria al estudio de Velázquez y polemizara con él acerca de la perspectiva como rasgo identitario de los pintores modernos. Perfecto *sinfronismo* que se repetirá con Ortega y sus escritos sobre Velázquez de 1943.

§ 4. Conclusiones

En el desarrollo del artículo he tratado de ir asomándome al aparato retórico que puso en marcha Ortega, en progresivas circunvoluciones —con su imagen del «asalto a Jericó»— concretadas en notas de prensa y colaboraciones académicas, a lo largo de los años preparatorios de las *Meditaciones*. Prácticamente, desde 1905, sabía que su tarea de guía político no tendría resultados si no era hábil para alterar la concepción que del pasado (la historia nacional) y del carácter español, tenían sus contemporáneos. Había que buscar, pues, desde el primer momento, un método que facilitara la salida de lo inmediato y aparente (teñido por la tristeza de la literatura noventayochista) hacia una profundidad lúcida, revelada a la vez por la inteligencia y el amor. «El problema español es un problema educativo; pero éste, a su vez, es un problema de ciencias superiores, de alta cultura»[61]. Este convencimiento que expresa en 1909 lo había llevado ya a Alemania —en 1905 y volvería en 1911— donde encontraría lo que consideraba el rigor científico a la «altura de los tiempos» (encarnado al comienzo por sus maestros neokantianos) y una clave procedimental para ir «a las cosas mismas» (la fenomenología).

Otros autores, como Simmel o Scheler, también aportarán en ese período nuevos instrumentos de análisis: la atención a los signos mínimos que marcan el rumbo de una sociedad, la vitalidad entendida como dinamizadora de la cultura —y no como su opuesto, según la opinión nietzscheana— y la capacidad atractiva de los valores que disponen en la subjetividad un *ordo amoris*.

59 Cf. Pedro Cerezo Galán, «El bosque y la retama ardiendo. (Apuntes sobre poesía y realidad en *Meditaciones del Quijote*)», *Revista de Occidente*, 396 (2014), p. 16: «Toda la teoría de la percepción, del escorzo, de la perspectiva, del concepto, en la "Meditación preliminar", está montada sobre la experiencia del bosque como símbolo del mundo»

60 *OC I*, 753 [«Meditaciones del Quijote»].

61 *OC I*, 238 [«Pidiendo una biblioteca»].

Pero todavía era imprescindible llevar a la opinión pública al convencimiento de que el futuro tenía posibilidades ciertas de una plenitud española alguna vez lograda pero que el pasado no podía ni debía enterrar. No habría «salvación» si no se veían las cosas de otra manera, desde otras perspectivas, según novedosos *modi res considerandi*. Y el mejor camino para tomar conciencia de las circunstancias en que se debería actuar era trazar una trayectoria estética que fuera ´presentando´ a la inspección directa los rasgos positivos y negativos de los cuales había que anoticiarse.

El proyecto se iba constituyendo, pues, en torno a una búsqueda de lo esencial en la medida en que fuera accesible integrando (pero también superando) los fenómenos superficiales, las apariencias, la «sensación viva de las cosas»[62]. No extraña por eso que rescatara una frase de Goethe a modo de confirmación: «El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo»[63].

Entonces, a través de la vista hay un camino por recorrer para averiguar el sentido de las cosas. La visión del artista trasladada a los textos (ecfrasis) nos revela una realidad articulada entre planos cercanos y lejanos, triviales y profundos, de impresiones momentáneas, fugaces, y meditadas. No es suficiente. Hay que solicitar una visión del concepto que signifique el momento de seguridad de la intelección: ese sería el componente fundamental del ´estilo´ a conseguir, del estilo cervantino que es un estilo poético que «lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política»[64].

Una literatura del pasado (Azorín), una pintura de la indefinición y de la luz (Velázquez) jalonan la ruta orteguiana hacia *El Quijote*. Son ellas señales, pistas, vibraciones consonantes (sinfronismos) para resolver el gran equívoco de un destino malogrado. «No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación»[65].

La interpretación propuesta por Ortega en las *Meditaciones del Quijote*, verdadera *anábasis* ibérica construida desde la crítica literaria y la apreciación pictórica, acierta al diseñar una topología del ideal para encontrar la España esencial y promover la tarea creativa de conciliar su presente y salvar su porvenir.

62 *OC I*, 779 [«Meditaciones del Quijote»].

63 *Id.*

64 *OC I*, 793 [«Meditaciones del Quijote»]

65 *OC I*, 790 [«Meditaciones del Quijote»]

REFERENCIAS

CEREZO GALÁN, Pedro (2007). «Cervantes y *El Quijote* en la aurora de la razón vital», *Revista de Occidente,* 312: pp. 5–34.

CEREZO GALÁN, Pedro (2014). «El bosque y la retama ardiendo (Apuntes sobre poesía y realidad en *Meditaciones del Quijote*)», *Revista de Occidente*, 396: pp. 12–34.

GIRALDO, Efrén (2013). "Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 15 (1): pp. 113–140.

HOLLSTEN, Anna (2007). «Ekphrastic Encounters in Bo Carpelan's *Urwind* and "den skadskjutna ängeln"» *AVAIN – The Finnish Review of Literary Studies*, 4: pp. 48–58.

JURKEVICH, Gayana (1995). «A poetics of time and space: ekphrasis and the modern vision in Azorín and Velázquez», *MLN*, 110 (2): pp. 284–301.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1970). *Ortega y las artes visuales.* Madrid: Revista de Occidente.

LÓPEZ COBO, Azucena (2014). «Meditaciones del Quijote (1905-1914)», *Revista de Estudios Orteguianos*, 29: pp. 41-96.

MARTIN, Francisco José (2013). «Filosofía y Literatura en Ortega (Guía de perplejos de filosofía española)». En *Guía Comares de Ortega y Gasset* editado por Javier Zamora Bonilla. Granada: Comares, pp. 171-188.

NIETZSCHE, Federico (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida.* Madrid: Biblioteca Nueva.

ORTEGA Y GASSET, José (2001-2010). *Obras Completas,* Tomos I-X. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón.

ORTEGA Y GASSET, José (2005). "Notas de trabajo sobre Cervantes y El Quijote" – Edición de Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar, *Revista de Estudios Orteguianos*, 10/11: pp. 37-75.

ORTEGA Y GASSET, José (2014). «Notas de trabajo de *Meditaciones del Quijote*» - Edición de Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar-, *Revista de Estudios Orteguianos*, 28: pp. 21-41.

PIMENTEL, Luz Aurora (2003). «Ecfrasis y Lecturas Iconotextuales», *Poligrafías Revista de literatura comparada*, IV: pp. 205-215.

SILVER, Philip W. (1978). *Fenomenología y Razón Vital –Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset.* Madrid: Alianza.

NOTES ON CONTRIBUTOR

ROBERTO E. ARAS es Secretario Académico Facultad de Ciencias Sociales, UCA. Doctor en Filosofía [≈ PhD] por la Universidad de Navarra, España.Profesor y Licenciado en Filosofía con Medalla de Oro –UCA. Fue Director de Relaciones Institucionales , UCA.Profesor de la Licenciatura en Comunicación Periodística y de la Licenciatura en Ciencias Políticas. Él es Presidente de la Fundación José Ortega y Gasset Argentina. Vicepresidente de la Fundación *English Speaking Union* de Argentina. Miembro Académico del Consejo Latinoamericano de Acreditación de Escuelas de Periodismo (CLAEP), Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). Asesor en el Ministerio de Educación de CABA. Profesor Titular ordinario y Secretario Académico de la Facultad de Ciencias Sociales, UCA. Autor de *El mito en Ortega* (Pamplona: Eunsa, 2008) y co-autor de *Ortega y Gasset en la cátedra americana* (Fundación Carolina-FOGA, 2004). Ha publicado numerosos artículos en revistas de filosofía nacionales e internacionales.

CONTACT INFORMATION

Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica de Argentina, Buenos Aires, Av. Alicia Moreau de Justo 1300 (C1107AAZ). C.A.B.A. e-mail (✉): roberto_aras@uca.edu.ar · iD: https://orcid.org/0000-0003-4167-4928

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Aras, Roberto E. (2019). «"Ecfrasis" y "sinfronismos" en la ruta de Ortega hacia *El Quijote* ». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 8, no. 10: pp. 00-00.