

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 16

AÑO III

Madrid, Febrero de 1920.

NÚM. 22

SUMARIO

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.....	La voluntad del barroco.
RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO.....	El barroquismo en Arquitectura.
R. GIBRALY CASADESÚS.....	El arte barroco y su rehabilitación.
LEOPOLDO TORRES BALÁS.....	La arquitectura barroca en Galicia. El arte barroco en Sevilla.
T.....	Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarac.
	Libros, revistas y periódicos.

LA VOLUNTAD DEL BARROCO (*)

I

Síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea—y hablamos de lo que acontecía aún antes de la guerra—es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos.

Han dejado de interesarnos las novelas, que es la poesía del determinismo, el género literario positivista. Esto es un hecho indubitable. El que lo dude, tome en la mano un volumen de Daudet ó de Maupassant, y se extrañará de encontrar una cosa tan poco sonora y vibrátil. De otro lado, suele sorprendernos la insatisfacción que nos dejan las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas, pero nos parecen recintos deshabitados. Nada falta de lo inerte; pero falta por completo lo semoviente.

En tanto, los libros de Stendhal y Dostoyewski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo esto síntoma?

Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración soñada durante el pasado siglo detenerse en Miguel Angel como en el confín de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva é iba á apasearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.

(*) Este número de *Arquitectura* dedícase á *La Arquitectura barroca en España*. Publicaremos otros consagrados á *Las monesterios cistercienses españoles; Las castillas españolas; posadas y paradores; Jardines españoles; etc.*

Síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea –y hablamos de lo que acontecía aún antes de la guerra– es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos.

Han dejado de interesarnos las novelas, que es la poesía del determinismo, el género literario positivista. Esto es un hecho indubitable. El que lo dude, tome en la mano un volumen de Daudet o de Maupassant, y se extrañará de encontrar una cosa tan poco sonora y vibrátil. De otro lado, suele sorprendernos la insatisfacción que nos dejan las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas, pero nos parecen recintos deshabitados. Nada falta de lo inerte; pero falta por completo lo semoviente.

En tanto, los libros de Stendhal y Dostoievski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo esto síntoma?

Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Angel como en confín de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva e iba a apearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.

No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. Faltan en él las claras cualidades que otorgan a la época precedente el rango de clásica. Ni por un momento voy a intentar la revindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas; porque no se sabe aún bien que es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología.

Sea de ello lo que quiera, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco. Ya no necesitaría Burckhardt, el *Cicerone*, disculparse de estudiar las obras seicentistas. Sin ha-

ber llegado todavía a un distinto análisis de sus elementos algo nos trae y satisface en el estilo barroco que encontramos asimismo en Dostoievski y Stendhal.

Dostoievski, que escribe en una época preocupada de realismo, parece como si se propusiera no insistir en lo material de sus personajes. Tal vez cada uno de los elementos de la novela considerado aisladamente, pudiera parecer real; pero Dostoievski no acentúa esta su realidad. Al contrario, vemos que en la unidad de la novela pierden toda importancia y que el autor los usa como puntos de resistencia donde toman su vuelo unas pasiones. Lo que a él interesa es producir en el ámbito interno a la obra un puro dinamismo, un sistema de afectos tirantes, un giro tempestuoso de los ánimos. Léase *El Idiota*. Allí aparece un joven que llega a Suiza, donde ha vivido desde niño, encerrado en un Sanatorio. Un ataque de imbecilidad infantil borró de su conciencia cuanto en ella había. En el Sanatorio —limpia atmósfera de fanal— ha construido el pío médico sobre su sistema nervioso, como sobre unos alambres, la espiritualidad estrictamente necesaria para penetrar en el mundo moral. Es, en rigor, un perfecto niño dentro del marco muscular de un hombre. Todo esto, llevado a no escasa inverosimilitud, sirve de punto de partida a Dostoievski; mas cuando acaba la cuestión de realismo psicológico empieza su labor la musa del gran esclavo. M. Bougert se detendría principalmente a descubrir los componentes de la ingenuidad. A Dostoievski le trae ésta sin cuidado, porque es una cosa del mundo exterior y a él sólo le importa el mundo exclusivamente poético que va a suscitar dentro de la novela. La ingenuidad le sirve para desencadenar en una sociedad de personas análogas un torbellino sentimental. Y todo lo que en sus obras no es torbellino está allí sólo como pretexto a un torbellino. Parece como si el genio dolorido y reconcentrado tirase del velo que decora las apariencias y viéramos de pronto que la vida consiste en unos, como vórtices, o ráfagas, o torrentes elementales que arrastran en giros dantescos a los individuos; y esas corrientes son la borrachera, la avaricia, la demencia, la abulia, la ingenuidad, el erotismo, la perversión, el miedo.

Aún hablar de esta manera es hacer intervenir demasiado la realidad en la estructura de estos pequeños orbes poéticos. Avaricia e ingenuidad son movimientos, pero, al cabo, movimientos de las almas reales y podría creerse que la intención de Dostoievski era describir la realidad de los movimientos psíquicos como otros los han hecho con las inquietudes. Claro es que con alguna substancia real tiene que representar el poeta sus ideales objetos. Pero el estilo de Dostoievski consiste precisamente en no retenernos a contemplar el material empleado y colocarnos desde luego frente a puros dinamismos. No la ingenuidad en la ingenuidad, sino lo que de movimiento vivaz hay en ella, constituye su objetividad poética en *El Idiota*. Por eso la más exacta definición de una novela de Dostoievski sería dibujar con el brazo impetuosamente una elipse, en el aire.

¿Y qué otra cosa sino ésto son ciertos cuadros de Tintoretto? Y, sobre todo, ¿qué otra cosa es el Greco? Los lienzos del griego heteróclito se yerguen ante nosotros como acantilados

verticales de unas costas remotísimas. No hay artista que facilite menos el ingreso a su comarca interior. Carece de puente levadizo y blandas laderas. Sin que lo sintamos, Velázquez hace llegar sus cuadros bajo nuestras plantas, y antes de pensarlo nos hallamos dentro. Pero este arisco cretense desde lo alto de su acantilado dispara dardos de desdén y ha conseguido que durante siglos no ataque en su territorio barco alguno. El que ahora se haya transformado en un concurrido puerto comercial creo que es síntoma no despreciable de la nueva sensibilidad barroquista.

Pues bien; de una novela de Dostoievski nos trasladamos insensiblemente a un cuadro del Greco. Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto siempre un gesto detenido, congelado, una "pose". Velázquez pinta la materia y el poder de la inercia. De aquí que en su pintura sea el terciopelo verdadera materia de terciopelo, y el raso raso, y la piel protoplasma. Para el Greco todo se convierte en gesto, en *dynamis*.

Si de una figura pasamos a un grupo, nuestra mirada es sometida en participar una vertiginosa andanza. Ora es el cuadro una rauda espiral; ora una elipse o una ese. Buscar verosimilitud en el Greco persigue sólo movimientos. Podrá el espectador malhumorado volver la espalda al *perpetuum mobile* que está preso en el lienzo, pero no se obtiene en arrojarse del panteón artístico al pintor. El Greco, sucesor de Miguel Angel, es una cima de arte dinámico que, cuando menos, equivale al arte de lo estático. También las obras de aquél producían en las gentes un como espanto y desasosiego que expresaban hablando del "terribilitá", del Buonaroto. Un poder de violencia y literalmente arrebatador había éste desencadenado sobre el mármol y los muros inertes. Todas las figuras del florentino tenían, como dice Vasari, "un maraviglioso gesto di muoversi".

El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.

En el paisaje

Sobre el paisaje del Escorial, el monasterio es solamente la piedra máxima que destaca entre las moles circundantes por la mayor fijeza y pulimento de sus artistas. En estos días de primavera hay una hora en que el sol, como una ampolla de oro, se quiebra contra los picachos de la sierra, y una luz blanda, colorada de azul, de violeta, de carmín, se derrama por las laderas y por el valle, fundiendo suavemente todos los perfiles. Entonces la piedra edificada burla las intenciones del constructor y, obedeciendo a un instinto más poderoso, va a confundirse con las canteras maternas.

Francisco Alcántara, que tanto sabe de cosas de España, suele decir que, como el castellano es el idioma en que de cierta manera se integran los dialectos y lenguas de la periferia hispánica, es la luz de esta Castilla central una quintaesencia de las luces provinciales.

Esta luz castellana es la que poco antes de llegar la noche con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva capaz de abrir las venas de fuego que surcan sus entrañas fortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación de arrancarle la chispa espiritual.

¿A quién dedicó Felipe II esta enorme profesión de fe, que es, después de San Pedro, en Roma, el credo que pesa más sobre la tierra europea? La carta de fundación pone en boca del Rey: «El cual monasterio fundamos a dedicación y en nombre de bienaventurado San Lorenzo, por la particular devoción que, como dicho es, tenemos a ese glorioso santo y en memoria de la merced y victoria que en el día de su festividad de Dios comenzamos a recibir.» Esta merced fué la victoria de San Quintín.

Aquí tenemos una leyenda documentada que es preciso rectificar, a pesar del documento. San Lorenzo es un santo respetable, como todos los santos; pero que a decir verdad, no

Arquitectura, n. 50, año V, junio 1923, p. 161-167.

ha solido intervenir en las operaciones de nuestro pueblo. ¿Será posible que uno de los actos más potentes de nuestra historia, la erección del Escorial, no haya tenido otra significación que el agradecimiento a un santo transeúnte, de escasa realidad española? No nos basta San Lorenzo: soy el primero en admirar aquello de que, hallándose bien tostado de un lado, pidió que le volvieran del otro; sin aquel gesto no estaría representado el humorismo entre los mártires. Pero francamente, la paciencia de San Lorenzo, como ser admirable, no basta para llenar estos colosales ámbitos.

A la mayor gloria de Dios

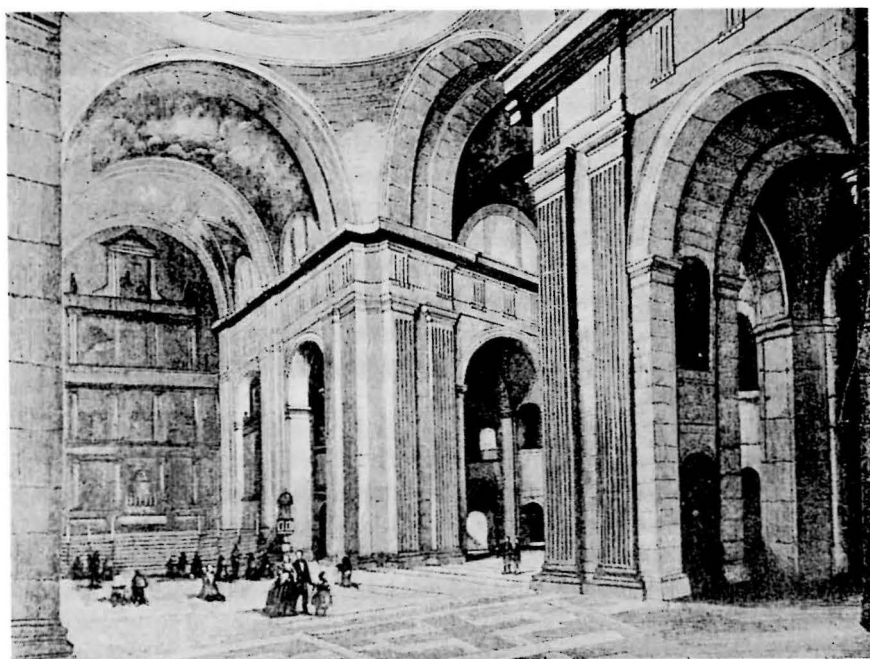
Todos los templos se erigen, claro está, para la mayor gloria de Dios; pero Dios es una idea general, y ningún templo verdadero se ha elevado jamás a una idea general. El apóstol que vagabundeando por Atenas creyó leer en el frontis de un altar: «Al Dios desconocido», padeció un grave error; ese hierón no ha existido nunca. La religión no se satisface con un Dios abstracto, con un mero pensamiento; necesita de un Dios concreto, al cual sintamos y experimentemos realmente. De aquí que haya tantas imágenes de Dios como individuos: cada cual, allá en sus íntimos hervores, lo compone con los materiales que encuentra más a mano. El riguroso dogmático católico se limita a exigir que los fieles admitan la definición canónica de Dios; pero deja libre la fantasía de cada uno para que lo imagine y lo sienta a su manera. Refiere Taine que una niña a quien dijeron que Dios estaba en el cielo, exclamó: «¿En el cielo, como los pájaros? Entonces tendrá pico.» Esta niña podía ser católica; la definición del catecismo no excluye el pico en Dios.

Mirando en nuestro interior buscamos entre cuanto allí hierve lo que nos parece mejor, y de esto hacemos nuestro Dios. Lo divino es la idealización de la partes mejores del hombre, y la religión consiste en el culto que la mitad de cada individuo rinde a su otra mitad, sus porciones ínfimas e inertes en las más nerviosas y heróicas.

El Dios de Felipe II, o lo que es lo mismo, su ideal, tiene en el monasterio un comentario voluminoso. ¿Qué expresa la masa enorme de este edificio? Si todo monumento es un esfuerzo consagrado a la expresión de un ideal, ¿qué ideal se afirma y hieratiza en este fastuoso sacrificio de esfuerzo?

La manera grande

Señores, hay en la evolución del espíritu europeo un instante todavía muy poco estudiado, y, sin embargo, de grandísimo interés. Es una hora en que el alma continental debió sufrir uno de esos terribles dramas íntimos que, a pesar de su gravedad y del agudo dolor que ocasionan, sólo por medios indirectos se manifiestan. Esa hora coincide con la edificación del Escorial. En la mitad del siglo XVI da sus frutas mejor maduras el Renacimiento. Ya sabéis lo que es el Renacimiento: la alegría de vivir, una jornada de plenitud. Se aparece a los hombres el mundo de nuevo como un paraíso. Hay una perfecta coincidencia entre



1. Vista del Monasterio del Escorial según un grabado antiguo.

2. Interior de la iglesia del Monasterio del Escorial según un grabado antiguo.

las aspiraciones y las realidades. Notad que la amargura nace siempre de la desproporción entre lo que anhelamos y lo que conseguimos.

«Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia» ¹

decía Leonardo de Vinci. Los hombres del Renacimiento querían solo lo que podían y podían todo lo que querían. Si alguna vez la desazón y el descontento asoman en sus obras, lo hacen con tan bello rostro que en nada se parece a eso que llamamos tristeza, a esa cosa entre manca y tullida que hoy se arrastra gemebunda por nuestros pechos. A ese grato estado de espíritu del Renacimiento sólo podían corresponder serenas y mesuradas producciones, hechas con ritmo y con equilibrio; en suma, lo que se decía la *maniera gentile*.

Pero hacia 1560 comienzan a sentir las entrañas europeas una inquietud, una insatisfacción, una duda de si es la vida tan perfecta y cumplida como la edad anterior creía. Empiézase a notar que es mejor la existencia que deseamos que la existencia que tenemos. Son más anchas y más altas nuestras aspiraciones que nuestros logros. Nuestros anhelos son energías prisioneras en la prisión de la materia y gastamos la mayor parte de ellas en resistir el gravamen que ésta nos impone.

¿Queréis una expresión simbólica de este nuevo estado de espíritu? Frente al verso de Leonardo recordad estos otros de Miguel Angel, que es el hombre del instante: «La mía allegrez'e la manincomía».

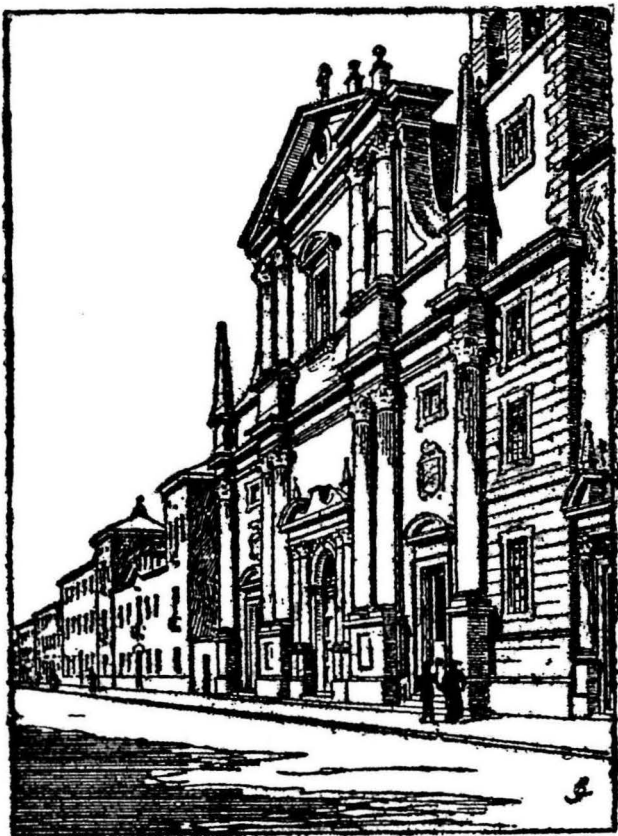
«O Dio, o Dio, o Dio,
Chi'm' a tolto a me stesso,
Ch' a me fusse piu presso
O piu di me potessi, che poss'io?
O Dio, o Dio, o Dio» ²

No podían las formas quietas y lindas de arte renacentista servir de vocabulario donde expresan sus emociones de héroes prisioneros, de encadenados Prometeos los hombres que así aúllan a la vida. Y, en efecto, justamente en estos años se inicia una modificación en la normas del estilo clásico. Y la primera de estas modificaciones consiste a superar las ormas gentiles del Renacimiento por la mera ampliación de su tamaño. Miguel Angel opone en arquitectura, a la *maniera gentile*, lo que se llamó la *maniera grande*. Lo colosal, lo superlativo, lo enorme va a triunfar en el arte. De Apolo se dirige la sensibilidad a Hércules. Lo bello es lo hercúleo.

Tema este demasiado sugestivo para que ahora, ni ligeramente, lo rocemos. ¿Por qué, por qué los hombres se complacieron durante un tiempo en lo excesivo, en la superlación de todas las cosas? ¿Qué es en el hombre la emoción de lo hercúleo? Pero vamos con prisa.

1. El que no puede lo que quiere, quiera lo que puede.

2. ¿Quién me ha arrebatado a mí mismo, quién que sobre mí pudiese más que yo puedo?



3. Iglesia de los jesuitas en Alcalá de Henares.

Yo sólo quería indicar, cuando se alza sobre el horizonte moral europeo la constelación de Hércules, celebraba España su mediodía, gobernaba el mundo, y en un señor de patrio Guadarrama el Rey Felipe erigía, según la *maniera grande*, este monumento a su ideal.

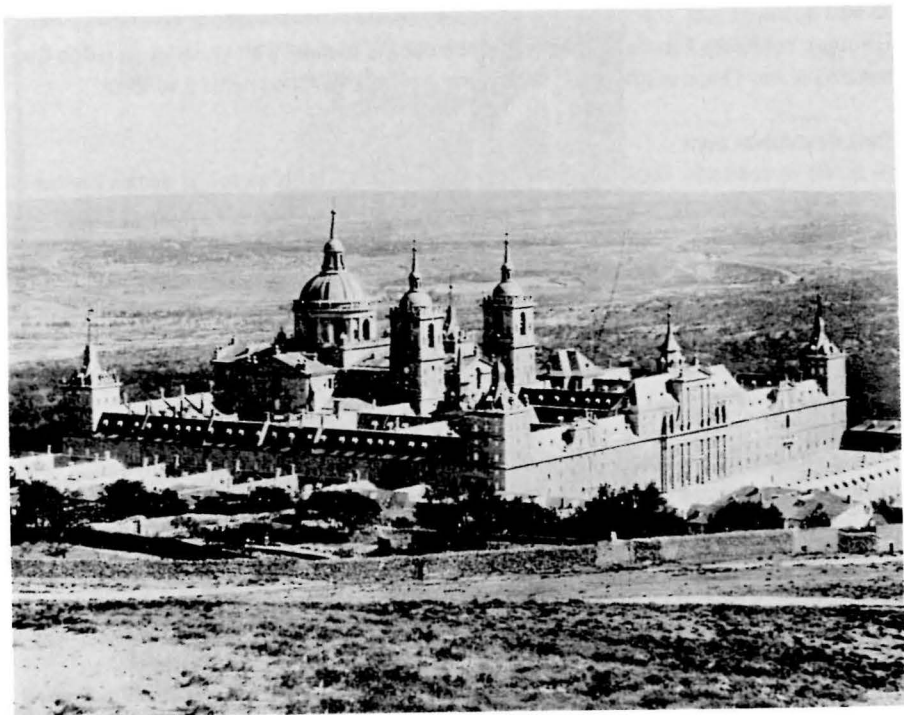
Trata de esfuerzo puro

¿A quién va dedicado, decíamos, este fastuoso sacrificio de esfuerzo? Si damos vueltas en torno a las larguísimas fachadas de San Lorenzo, habremos realizado un paseo higiénico de algunos kilómetros, se nos habrá despertado un buen apetito; pero, ¡ay!, la arquitectura no habrá hecho descender sobre nosotros ninguna fórmula que trascienda de la piedra. El monasterio del Escorial es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin transcendencia. Es un esfuerzo enorme que se refleja sobre sí mismo, desdeñando todo lo que fuera de él pueda haber. Satánicamente este esfuerzo se adora y canta a sí propio. Es un esfuerzo consagrado al esfuerzo.

Ante la imagen del Eretheion, del Parthenon, no ocurre pensar en el esfuerzo de sus constructores: las cándidas ruinas envían bajo el cielo de limpio azul grandes halos de idealidad estética, política y metafísica, cuya energía es siempre actual. Preocupados en recoger esos efluvios densos, la cuestión del trabajo consumido en pulir aquellas piedras y en ordenarlas, no nos interesa, no nos preocupa.

Por el contrario, en este monumento de nuestros mayores se muestra petrificada un alma toda voluntad, toda esfuerzo, mas exenta de ideas y de sensibilidad. Esta arquitectura es toda querer, ansía, ímpetu. Mejor que en parte alguna aprendemos aquí cuál es la sustancia española, cuál es el manantial subterráneo de donde ha salido borboteando la historia del pueblo más anormal de Europa. Carlos V, Felipe II, han oído a su pueblo en confesión y éste les ha dicho en un delirio de franqueza: «Nosotros no entendemos claramente esas preocupaciones a cuyo servicio y fomento se dedican otras razas; no queremos ser sabios, ni ser íntimamente religiosos: no queremos ser justos, y menos que nada nos pide el corazón prudencia. Sólo queremos ser grandes.» Un amigo mío que visitó en Weimar a la hermana de Nietzsche, preguntó a ésta qué opinión tuvo el genial pensador sobre los españoles. La señora Forster Nietzsche, que habla español, por haber residido en el Paraguay, recordaba que un día Nietzsche dijo: «¡Los españoles! ¡He ahí hombres que han querido ser demasiado!».

Hemos querido imponer no un ideal de virtud o de verdad, sino nuestro propio querer. Jámás la grandeza ambicionada se nos ha determinado en forma particular; como nuestro Don Juan, que amaba y no logró amar a ninguna mujer, hemos querido el querer jámás ninguna cosa. Somos en la Historia un estadillo de voluntad ciega, difusa, brutal. La mole adusta de San Lorenzo expresa acaso nuestra penuria de ideas, pero a la vez, nuestra exuberancia de ímpetu. Parodiando la obra del Dr. Palacios Rubios, podríamos definirlo como un tratado del esfuerzo puro.



4. Vista general del Monasterio.

El coraje, Sancho Panza y Fichte

¡El esfuerzo! Como es sabido, fue Platón el primer hombre que trató de hallar los componentes del alma humana, lo que luego se denominó «potencia». Comprendiendo que es el espíritu individual cosa demasiado resbaladiza y fugitiva para poder analizar, Platón buscó en las razas, como en grandiosas proyecciones, los resortes de nuestra conciencia. «En la nación –dice– está el hombre escrito con letras grandes.» Notaba en la raza griega una incansable curiosidad y nativa destreza para el manejo de las ideas: los griegos eran inteligentes, en ellos se acusaba la potencia intelectual. Pero advertía en los pueblos bárbaros del Cáucaso cierto carácter que él echaba de menos en Grecia y que le parecía tan importante como el intelecto. «Los escitas –observa Sócrates en la *República*– no son inteligentes como nosotros, pero tienen θυμοζ.» θυμοζ, en latín, *furor*, en castellano, esfuerzo, coraje, ímpetu. Sobre esta palabra construye Platón la idea que hoy llamamos voluntad.

He aquí la genuina potencia española. Sobre el fondo anchísimo de la historia universal fuimos los españoles en ademán de coraje. Ésta es toda nuestra grandeza, ésta es toda nuestra miseria.

Es el esfuerzo aislado y no regido por la idea, un bravío poder de impulsión un ansia ciego que da sus recias embestidas sin dirección y sin descanso. Por sí mismo carece de finalidad: el fin es siempre un producto de la inteligencia, la función calculadora, ordenadora. De aquí que para el hombre esforzado no tenga interés la acción. La acción es un movimiento que se dirige a un fin y vale lo que al fin valga. Más para el esforzado el valor de los actos no se mide por su fin, por su utilidad, sino por su pura dificultad, por la cantidad de coraje que consuman. No le interesa al esforzado la acción, sólo le interesa la hazaña.

Permitidme que en este punto os traiga un recuerdo privado. Por circunstancias personales yo no podré mirar nunca el paisaje del Escorial sin que vagamente, como la filigrana de una tela, entrevea el paisaje de otro pueblo remoto y el más opuesto al Escorial que quepa imaginar. Es una pequeña ciudad gótica puesta junto a un manso río oscuro, ceñida de redondas colinas que cubren por entero profundos bosques de abetos y de pinos, de claras haya y boj espléndidos.

En esta ciudad he pasado yo el equinoccio de mi juventud: a ella debo la mitad, por lo menos, de mis esperanzas y casi toda mi disciplina. Ese pueblo es Marburgo, de la ribera del Lahn.

Pero iba haciendo memoria. Recordaba que hace unos cuantos años pasé un estío en ese pueblo gótico junto al Lahn. Estaba entonces Hermann Cohen, uno de los más grandes filósofos que hoy viven, escribiendo su *Estética*. Como todos los grandes creadores, es Cohen de temple modesto y se entretenía discutiendo conmigo sobre las cosas de la be-



5. Un aspecto exterior del Monasterio.

Ileza y del arte. El problema de que sea el género «novela» dió sobre todo motivo a una ideal contienda entre nosotros. Yo le hablé de Cervantes. Y Cohen entonces suspendió su obra para volver a leer el *Quijote*. No olvidaré aquellas noches en que sobre los boscajes el alto cielo negro se llenaba de estrellas rubias e inquietantes, temblorosas como infantiles entrañuelas. Me dirigía a casa del maestro y le hallaba inclinado sobre nuestro libro, vertido al alemán por el romántico Tieck. Y casi siempre, al alzar el rostro noble, me saludaba el venerado filósofo con estas palabras: «¡Pero hombre!, este Sancho emplea siempre la misma palabra de que hace Fichte el fundamento para su filosofía.» En efecto: Sancho usa mucho, y la usarla se le llena la boca, esta palabra: «hazaña», que Tieck tradujo *Tathandlung*, acto de voluntad, de decisión.

Alemania había sido, centuria tras centuria, el pueblo intelectual de los poetas y los pensadores. En Kant se afirman ya junto al pensamiento los derechos de la voluntad –junto a la lógica, la ética–. Mas en Fichte la balanza se vence del lado del querer: y antes de la lógica pone la hazaña. Antes de la reflexión, un acto de coraje, un *Tathandlung*: éste es el principio de su filosofía. ¡Ved cómo las naciones se modifican! ¿No es cierto que Alemania aprendió bien esta enseñanza de Fichte, que Cohen veía preformada en Sancho?

La melancolía

Mas ¿adónde puede llevar el esfuerzo puro? A ninguna parte; mejor dicho, sólo a una: a la melancolía.

Cervantes compuso en su *Quijote* la crítica del esfuerzo puro. Don Quijote es, como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retórica, que casi no son ideas, que más bien son párrafos. Sólo había en su espíritu algún que otro montón de pensamientos rodados como los cantos marinos. Pero Don Quijote fué esforzado: del humorístico aluvión en que convierte su vida sacamos su energía limpia de toda burla. «Podrán los encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.» Fué un hombre de corazón: ésta era su única realidad, y en torno a ella suscitó un mundo de fantasmas inhábiles. Todo alrededor se le convierte en pretexto para que la voluntad se ejercite, el corazón se enardezca y el entusiasmo se dispare. Mas llega un momento en que se levanta dentro de aquel alma incandescente graves dudas sobre el sentido de sus hazañas. Y entonces comienza Cervantes a acumular palabras de tristeza. Desde el capítulo LVIII hasta el fin de la novela todo es amargura. «Derramósele la melancolía por el corazón –dice el poeta–. No comía –añade– de puro pesaroso: iba lleno de pesadumbre y melancolía.» «Déjame morir –dice a Sancho– a manos de mis pensamientos, a fuerza de mis desgracias.» Por vez primera toma a una venta como venta. Y sobre todo, oíd esta angustiosa confesión de esforzados: La verdad es que «yo no sé lo que conquisto a fuera de mis trabajos», no sé lo que logro con mi esfuerzo.

En las calles de Madrid encontramos cada día mayor número de casas “madrileñas”. Parejamente Sevilla se está llenando hasta los bordes de “sevillanerías”. Ahora vamos a preguntarnos si es éste un hecho reconfortante o desesperante. Para ello conviene descender a su raíz. La raíz está en la mente del propietario o del arquitecto que ha construido la nueva casa antigua.

¡La nueva casa antigua! He aquí una expresión que yo no había buscado. Ha venido espontáneamente bajo la pluma, como un can a quien un gesto indeliberado de nuestra mano invita a tenderse a nuestros pies. Por mi gusto la hubiese detenido hasta el fin del artículo, a fin de que el lector ignorara mi actitud ante el hecho que voy a analizar. Pero ya no hay remedio: esa expresión descubre a destiempo esa escasa simpatía que siento, no hacia la casa “madrileña” o “sevillana”, sino hacia el estado de espíritu que lleva a construir en 1926 una casa del siglo XVII o XVIII.

Si analizamos el estado de espíritu que hace posible semejante “performance”, hallaremos estos ingredientes:

Primero, el deseo de hacer no solo una casa, sino una casa con estilo. Este es el único componente laudable que hallo en la inspiración de estos constructores de ruinas y fabricantes de antigüedades. Hasta hace pocos años no se edificaban en Madrid más que puras casas, sórdidos habitáculos, donde no se hacía el menor sacrificio a la gracia posible de las formas. Tres generaciones de españoles han ejercitado la más resuelta voluntad de estilo. Si esta eliminación de toda belleza hubiese obedecido a algún principio positivo —como cuáquero que rehusa todo servicio a la estética por parecerle inmoral—, la desnudez de las habitaciones se habría convertido, contra su propósito, en una nueva gracia inesperada y hubiera sido inevitablemente un estilo. Es la belleza tan generosa sustancia, que no nativamente: basta con que no seamos viles, es decir, que respetemos nuestra propia vida dándole algún sentido sincero y disciplinado para que automáticamente y por añadidura quede estilizada, embellecida.

El Sol, n. 2911, año X, 3 diciembre 1926, p. 2.

Esas casas nuevas del siglo XVII y XVIII, que ahora van repoblando Madrid, anuncian que la vida española empieza a cobrar sentido y a entrar en disciplina. Sus constructores hacen un sacrificio a la belleza, noble gesto libatorio en que derramamos algo de nuestros bienes, en honra a un poder divino. Y la belleza, sin duda, tiene algo de divinidad. Por lo menos estos dos atributos: es trascendente y es problemática.

Segundo, una vez que el constructor ha sentido un apetito de estilo, el paso inmediato y lógico debía ser satisfacer aquel, creando este. En vez de ello, la sensibilidad del constructor resbala sobre el panorama del arte pretérito, donde se conservan los estilos ya hechos, y entre todos elige uno. A mi me parece que tal conducta implica una serie de errores radicales. Enumero algunos:

- a) Olvida que el arte es siempre creación y no elección entre lo ya creado. Es creación no solo por parte del artista productor, sino también del contemplador. Una estética torpe nos ha habituado a reservar el nombre de artista para el que produce la obra, como si el que la goza adecuadamente no tuviese también que serlo. Producción y recepción son en arte operaciones recíprocas.
- b) Sobre este olvido, la idea de que cabe elegir entre estilos como se elige un sombrero en la sombrerería supone un margen del albedrío estético incompatible con la dignidad y la esencia misma del Arte. Aquí repercute el olvido antedicho. Si se tuviese en cuenta que “sentir” el arte es también un modo de creación, nadie atribuiría al gusto ese libertinaje de movimientos que expresa el dicho “de gustos no hay nada escrito”. El estilo que crea cada época, y dentro de ella cada artista, no emerge de una elección y mucho menos de una caprichosa elección. Es un fruto único, predeterminado e inevitable, que depende del ser mismo de la época y del individuo en ella inscrito. Consecuencia de esto es que:
- c) Cada época tiene que tener su estilo congénito y nunca puede ser el suyo el de otra época. El hombre que posee auténtica sensibilidad estética repugna sentir como propio un estilo pretérito, lo mismo que repugna aceptar, sin ficción adoptiva, como propio un hijo de otro. La adopción es una paternidad irónica, deliberadamente metafórica. El que adopta es “como” un padre. Nuestra simpatía hacia algún estilo del pasado sólo puede ser irónica. La forma de esta ironía es muy varia. Por ejemplo: desde un estilo actual, preferimos aquellos del pretérito que tienen alguna acentuada semejanza con aquél. Pero, a la vez, notamos que tal semejanza es sumamente parcial y abstracta. El estilo antiguo, aun el más afín con el nuestro, contiene ingredientes inasimilables para la actualidad. Nuestra simpatía le dota, pues, sólo de una semipresencia, de una ficticia actualidad, que, en definitiva, le llega de nuestro arte contemporáneo.
- d) Mucha gente cree que esa imparcialidad ante los estilos, esa libertad de espíritu que permita gozar de cualesquiera, es una virtud superior, cuando, en verdad, acusa una sensibilidad tosca que no percibe la radical diferencia existente entre ellos. Cuanto más delicado y perfecto es un ser, menor es su libertad en la vida, mayor su sujeción a un destino y órbita determinados. El que sirve lo mismo para una cosa que para otra es que no sirve

egregiamente para ninguna. Del mismo modo, el que cree gozar parejamente de estilos contrapuestos es que, en rigor, no percibe la fina estructura de ninguno.

La imparcialidad sólo empieza a tener sentido cuando situamos la obra en el pasado y nuestra contemplación se hace refleja, fría e histórica. Somos imparciales con los muertos: con los pintores de Altamira, con Giotto, con Tiziano, con Velázquez; pero no con Zuloaga o con Picasso.

Esta imparcialidad es otra forma de ironía. No se ha reparado suficientemente en la extensión que la ironía ocupa en nuestra vida, tal vez porque se tiene de aquélla una idea angosta. Ironizamos siempre que en nuestro trato con una cosa, sea del orden que sea, no la referimos ni enganchamos al núcleo decisivo de nuestra persona. El “yo” que entonces se relaciona con la cosa –para juzgarla, estimarla, amarla o reprobarla– no es el fondo definitivo, sostén último del resto de nuestra personalidad, sino un “yo” más o menos ficticio que *ad hoc* destacamos para que se la entienda con el objeto. Así en la vida de sociedad solemos reprimir las intervenciones de nuestro “yo” auténtico, encargado de regir nuestras palabras y movimientos a un “yo” social, invención nuestra que situamos en la propia periferia para que engrane mediante “convencionalismos” con el “yo” social de las otras personas que tratamos.

Pues bien, en la visión “histórica” de una obra de arte actúa también un “yo” ficticio, relativamente desapasionado, tibio y comprensivo.

Otra tercera forma de relación irónica con los estilos pretéritos es la que inspira nuestra afición a las “antigüedades”. No ponemos –no “deberíamos” poner, si nos diésemos cuenta exacta de lo que pasa en nosotros–, no ponemos, digo, “en serio” un sillón Luis XV dentro de nuestra habitación. Lo tenemos allí como tenemos un perro peludo y monstruoso: a guisa de gracioso absurdo, de figura extraña y precisamente por su perfecta inconexión con nuestra vida afectiva. La tienda de antigüedades representa un papel análogo al de la casa de fieras. Nuestra relación estética con el bargueño no es muy diferente en su última raíz de nuestra relación vital con la jirafa.

Una de las capacidades normales y necesarias del organismo viviente es la secreción –llamémoslo así– de ficciones, como el “yo” social de que he hablado antes. Pero acaece que muchos hombres son absorbidos por esa porción ficticia de sí mismos. (Nada más frecuente que hallar personas completamente dominadas por el “convencionalismo” social). Así se explica que pueda “en serio” amueblarse un salón del siglo XX con muebles del siglo XVIII. La estimación irónica de aquel viejo estilo ocupa el lugar de una auténtica y directa estimación.

Tercero. Pero el constructor de casas “madrileñas” suele recibir su inspiración decisiva de un motivo que no es estético. Ha oído hablar de que existen estilos “nacionales” o de raza y de que se “debe” guardar fidelidad a esa “tradición” castiza. En suma desembocamos en el tema perdurable del “nacionalismo”. Es este asunto delicado, que conviene desarrollar aparte un día u otro.

En rigor hoy no quería sino llegar, con algún sentido para el lector, a esta fórmula imperativa: Al amueblar una habitación o construir un edificio es un deber vital, inspirado por la estimación hacia sí mismo, intentar la belleza partiendo de las formas y necesidades actuales. Y es preferible equivocarse al servicio de este empeño que acertar en la trivial resolución de copiar un viejo estilo.

Nadie saldría a la calle –fuera de Carnestolendas– vestido con un traje a lo Felipe IV. Sería hacer de la propia vida y el propio ser una ruin mascarada. ¿Pues qué diferencia hay entre eso y vivir en una nueva casa antigua? La casa, como los nómadas árabes dicen de la tienda de campaña, es el traje de la familia.

I. Sobre el estilo en Arquitectura

Una catástrofe puede ser de tal modo radical que el pueblo por ella afectado muera, pero esta posibilidad extrema, aunque es efectiva, ha sido sobremanera infrecuente en la historia. La muerte de los pueblos suele ser un muerte «natural». Se mueren de viejos que llegan a ser. Se mueren porque antes han acabado de ser, se mueren porque no tienen ya nada que hacer. Esto significa que no hay probabilidad apreciable para que un pueblo joven, pásele lo que le pase, muera. Por estas razones, en cierto modo *a priori*—cuando hace casi medio siglo vine a estudiar a Alemania, en Alemania se usaba mucho el término escolástico *a priori*, ahora caído en desuso— al volver ahora a Alemania yo estaba casi seguro de que la reciente y gigantesca catástrofe no había conseguido matar a Alemania, de que ésta, por debajo de tanta ruina, miseria, desmoralización, desorientación, seguía viviendo con subterránea pujanza en la medida que lo permite su actual situación—la de un ser que ha recibido un golpe en la cabeza y se halla en estado traumático. Pero de lo que se opina *a priori* sólo puede estarse casi seguro. Es menester comprobarlo contemplando los hechos.

Pues bien, el espectáculo que ha sido para mí el *Darmstädter Gespräch 1951* me ha aportado la prueba experimental de lo que yo, *a priori*, presumía. Como es sabido, el coloquio versaba sobre arquitectura, y acudieron allí casi todos los grandes arquitectos alemanes—los viejos y los jóvenes—. Era conmovedor presenciar el brío, el afán de trabajo con que aquellos hombres que viven sumergidos entre ruinas hablaban de su posible actuación. Dijérase que las ruinas han sido para ellos algo así como una inyección de hormonas que ha disparado en su organismo un frenético deseo de construir. No creo que escenas de entusiasmo—individual y colectivo— como aquéllas, puedan hoy presenciarse en ningún otro país de Occidente. Lo que allí vi y oí me inspiraba la intención de escribir un ensayo con este título: «La ruina como afrodisíaco.» He ahí, pues, una típica reacción de un pueblo joven frente a una catástrofe. Juventud es precisamente aquella actitud del alma que transmuta en posibilidad toda negativa emergencia. Respecto a qué sea, hablando en serio, un «pueblo joven», en qué precisos atributos consista esta condición que suele

Las partes I-III de este texto fueron publicadas en el diario España de Tánger los días 7, 14 y 21 de enero de 1953. La parte IV permaneció inédita hasta su inclusión en "Pasado y porvenir del hombre actual" del tomo IX de las *Obras Completas* de Ortega. El que aquí se transcribe se ha extraído de Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, ed. de Paulino Garagorri, Revista de Occidente, Alianza Ed. Madrid 1982, p. 109-133.

usarse como mera e irresponsable frase, es cosa que conviene dejar para cuando en estas columnas hablemos de los Estados Unidos, que son aún más jóvenes que lo es Alemania.

No pude oír a la totalidad del coloquio y, por tanto, no me es posible comentar su contenido. Pero tengo la impresión de que se habló poco o se habló apenas del problema más íntimo de la arquitectura, a saber, del estilo.

El estilo, en efecto, representa en la arquitectura un papel peculiarísimo que en las otras artes, aún siendo más puras artes, no tiene. La cosa es paradójica pero es así. En las otras artes el estilo es meramente cuestión del artista: El decide –ciertamente con todo su ser y en una manera de decidir más profunda que su voluntad y que, por ello, toma el aspecto más de forzosidad que de albedrío– decide por sí y ante sí. Su estilo ni tiene ni puede depender de nadie más que de él mismo. Pero en la arquitectura no acontece lo mismo. Si un arquitecto hace un proyecto que ostenta un admirable estilo personal –no es, estrictamente hablando, un *buen* arquitecto.

El arquitecto se encuentra en una relación con su oficio, con su arte, muy diferente de la que forma la relación de los demás artistas con sus artes respectivas. La razón es obvia: la arquitectura no es, no puede, no debe ser un arte exclusivamente personal. Es un arte colectivo. El genuino arquitecto es todo un pueblo. Este da los medios para la construcción, da su finalidad y da su unidad. Imagínese una ciudad construida por arquitectos «geniales», pero entregados, cada uno por sí, a su estilo personal. Cada uno de esos edificios podría ser magnífico y, sin embargo, el conjunto sería bizarro e intolerable. En tal conjunto se acusaría demasiado y como a gritos un elemento de todo arte en que no se ha reparado bastante; lo que tiene de capricho. La caprichosidad se manifestaría desnuda, cínica, indecente, intolerable. No podríamos ver el edificio consistiendo en la soberana objetividad de un grandioso cuerpo mineral, sino que en sus líneas nos parecería ver el impertinente perfil de un señor a quien «le ha dado la gana» de hacer aquello.

Pienso que todo artista es como tal –y por supuesto también el pensador– un órgano de la vida colectiva, aunque no puedo ahora intentar persuadir de ello. Es un órgano de la vida colectiva, si bien no es sólo esto. Mas en el caso del arquitecto, la cosa se eleva a su última potencia. Los demás deben ser tal órgano, pero el arquitecto tiene que serlo. De aquí, determinadas exigencias a que el arquitecto tiene que someterse. Y así como en la parte técnica de sus obras queda en plena libertad para usar los medios que mejor le plazcan a fin de lograr las finalidades tiene en cuanto al estilo que actuar desde ciertos principios estilísticos que no pueden ni deben serle exclusivos.

De este tema capital hubiera yo deseado que se hablase en Darmstadt. ¿Es posible que haya arquitectos los cuales ignoren que *todos los demás problemas* de su arte y de su técnica

sólo pueden, en serio y a fondo, ser regulados partiendo del problema –hoy agudísimo– del estilo arquitectónico? Se entiende, de un problema que podría titularse imitando un estudio famoso de Wilhelm von Humboldt: *Über die Fähigkeit unseres Zeitalters, einen echten architektonischen Stil zu ersinnen* (Sobre la capacidad de nuestra época para inventar un genuino estilo arquitectónico).

En esta cuestión se descubre lo que es, en verdad, la arquitectura no expresa como las otras artes, sentimientos y preferencias personales, sino, precisamente, estados de alma e intenciones colectivas. Los edificios son un inmenso gesto social. El pueblo entero se dice en ellos. Es una confesión general de la llamada «alma colectiva», expresión esta última que suele ser un *flatus vocis* y cuyo estricto pero interesantísimo sentido, reclamaría un largo desarrollo.

Porque es así la arquitectura, hace patente, como ninguna otra obra o gesticulación, lo que en efecto pasa dentro de una nación. El hecho de que desde comienzos del siglo XIX no haya en ningún país de Europa un estilo común, es la más formal declaración de que en ningún pueblo de Europa existe desde entonces «coincidencia de los ánimos» –lo que los tratadistas de política en Grecia llamaban *homónoia*. Y puesto que en Occidente todo lo profundo ha sido común –así lo fueron los estilos arquitectónicos desde el románico– quiere decirse que Europa no ha gozado de *unidad*.

Debía existir un barómetro público que constantemente marcara el grado de concordia entre los ciudadanos de una nación. De este modo se evitaría la súbita y tumultuosa aparición de una radical discordia. Burckhardt habla una vez de cierta urbe siciliana donde existía una magistratura titulada «inspector de la *homónoia*».

El rococó fue el último estilo común europeo. La Revolución francesa acabó con él, porque era la primera gran discordia a la que luego han seguido otras muchas hasta los recientes años en que estamos viviendo la más atroz de todas. Por eso desde entonces, desde la Revolución francesa, *no hay propiamente arquitectura*. Hay, si se quiere, tectónica.

Bajo este ángulo contemplada, se advierte que la perfección en arquitectura tiene que consistir en el tratamiento de unas formas estilísticas comunes, como la poesía tiene que manejar la lengua que es algo común, como la elegancia consiste en la acertada modulación de una moda dada. No hay en el vestir efectiva elegancia si ésta no juega su melodía sobre la «lengua común» de un sistema de formas indumentarias que la moda en cada fecha establece, como no hay melodía musical si no surge dentro de un sistema dado de sonidos.

Sobre el nivel del mar del coloquio arquitectónico se produjeron en Darmstadt dos erupciones filosóficas: una, la conferencia de Heidegger en la mañana de un día; otra, mi conferencia en la tarde del mismo día. Sobre estas dos conferencias quisiera decir algo que no se refiere propiamente a las doctrinas en ellas enunciadas sino a ciertos aspectos no doctrinales. En los próximos artículos quedará dicho.

II. El especialista y el filósofo

Aconteció, pues, que sobre el nivel del mar de la discusión entre arquitectos se produjeron dos erupciones filosóficas: una, la conferencia de Heidegger sobre *Bauen, Wohnen, Denken* (Edificar, morar, pensar); otra, mi propia conferencia, cuyo título era: «El Mito del Hombre allende la técnica».

La verdad es que, hablando con rigor, el suelo sobre el cual el hombre está siempre no es la tierra ni ningún otro elemento, sino una filosofía. El hombre vive *desde y en* una filosofía. Esta filosofía puede ser erudita o popular, propia o ajena, vieja o nueva, genial o estúpida; pero el caso es que nuestro ser afirma siempre sus plantas vivientes en una. La mayor parte de los hombres no lo advierten porque esa filosofía de que viven no se les aparece como un resultado del esfuerzo intelectual, por tanto, que ellos u otros *han hecho*, sino que les parece «la pura verdad»; esto es, «la realidad misma». No ven esa «realidad misma» como lo que en rigor es: como una Idea o sistema de ideas, sino que parten de las «cosas mismas» que esa Idea o sistema de ideas hace ver. Y lo curioso es que esto acontece no sólo a los que solemos llamar «incultos», sino también a muchos de los cultos, por ejemplo, a muchos de los arquitectos, sobre todo a los viejos. Los jóvenes están más alerta para percibir esta base subterránea sobre la cual «viven, se mueven y son». Porque me pareció que algunos, cuando menos, de los viejos arquitectos allí movilizados sintieron enojo, salvo en un caso cortésmente encubierto, ante la erupción de la filosofía en el área superficial de las conversaciones gremiales sobre arquitectura.

Esta reacción de antipatía es bastante curiosa. Pues si es verdad lo que he dicho, y no parece que pueda no serlo, resulta que, aunque cada hijo de vecino y sobre todo cada profesional tiene una filosofía —o mejor una filosofía le tiene, le tiene preso—, se irrita cuando un hombre especialmente dedicado a filosofar toma la palabra para decir algo que tiene que ver con las cosas de su oficio. Si el ciudadano de que se trata es casualmente un político, su irritación es aún mayor. Se ve a las claras que, desde hace varias generaciones, en todo lo que va de siglo, el político se pone nervioso cuando el filósofo avanza a las candilejas para decir lo que hay que decir sobre los temas políticos. Son, en efecto, los dos modos de ser hombre más opuestos que cabe imaginar. El filósofo, el pensador se esfuerza intentando aclarar cuanto es posible las cosas, al paso que el político se empeña en confundirlas todo lo posible. Por eso, político e intelectual son el perro y el gato dentro de la fauna humana.

Pero tras este caso extremo de hostilidad se encuentra toda la fauna del mal humor frente al «profesional» de la filosofía («profesional» va entre los dos policías de las comillas porque, claro está, que el filósofo, el pensador, no puede ser profesional). La pura inteligencia no puede convertirse en oficio, en profesión, en magistratura. La causa de ello es sumamente interesante y de no escasa profundidad. Es un buen tema para otro artículo. Y así fue que un gran arquitecto protestó de que en las faenas arquitectónicas se introdujese el *Denker* (el pensador) que, con frecuencia, es *Zerdenker* (des-pensador) y no deja tranquilos a los demás animales criados por el buen Dios. Aunque yo no podía considerarme aludido, porque no había abierto el pico, tomé entonces el micrófono para decir sólo esto: «El buen Dios necesitaba el “despensador” para que los demás animales no se durmiesen constantemente.» La nueva generación allí representada, que acaso sea la primera alemana capaz de estar siempre –y es lo que es debido– presta al salto satírico de la broma, rió.

¿Cómo se explica la existencia en el especialista de este «primer movimiento» hostil ante todo brote de efectivo y diestro filosofar? Probablemente, si queremos decir las cosas con extremo laconismo, por estas dos razones. Primera, el especialista se ve obligado a percibir que su disciplina es parcial, que él, por tanto, es un hemipléjico o padece cualquier otra enfermedad que reduce al hombre a no ser sino un rincón de sí mismo. Desde su primera palabra se advierte que el filósofo habla desde el horizonte, que su voz viene, y va a toda la extensión de la realidad, que no es un ruido local sino universal. Pasa en el orden intelectual lo que pasa con los sonidos: que sólo hay tres que no son localizados y adscritos a un breve lugar, más allá del cual no son oídos desde luego, porque no son «voz del horizonte». Estos tres sonidos son el rugido del león, el estampido del cañón y el tañer de las campanas. Es sorprendente cómo en estos tres casos el volumen –digámoslo así– del sonido coincide exactamente con la mágica línea circular que es el horizonte, cosa que no pasa con el trueno, porque éste, como dice muy bien el pueblo, «rueda», y esto significa tiene que recorrer el espacio, que no lo llena desde luego. Segunda: el hombre que, al fin y al cabo, lleva debajo de sí el especialista, descubre, ante el hablar del filósofo, que él tenía también en las vísceras una filosofía, que era filósofo sin saberlo como era prosista el *bourgeois gentilhomme* pero que esta su filosofía tropieza con otra más profunda situada en el subsuelo, desde la cual se toma todo, incluso su disciplina especial y su propia persona, desde mucho más abajo. Esto de sentirse visto y descubierto desde «más abajo», esto de que alguien levante a todas las cosas las faldas, le pone frenético y le parece, acaso con una punta de razón, indecente.

La conferencia de Heidegger, como todas las suyas, como todos sus escritos, fue magnífica –llena de profundidad; fenómeno bastante paradójico este que llamo «estar lleno» de profundidad, ¿no es verdad? Y, además, llena de voluptuosidad. El lector encontrará al pronto un poco estrambótico que le invite a representarse una relación intensiva entre

Heidegger y la voluptuosidad. Pues más adelante veremos que su obra tiene siempre una dimensión voluptuosa.

No voy aquí a comentar la doctrina principal sustentada por Heidegger, porque no oí suficientemente bien todos sus decires. Yo estaba como los demás interlocutores del coloquio, detrás de Heidegger y Heidegger no ha conseguido todavía hablar con el cogote.

Heidegger toma una palabra –en este caso *bauen* (edificar)– y le saca virutas. Poco a poco, del minúsculo vientre del vocablo, van saliendo humanidades, todos los dolores y alegrías humanas y, finalmente, el Universo entero. Heidegger, como todo gran filósofo, deja embarazadas a las palabras, y de éstas emergen luego los más maravillosos paisajes en toda su flora y toda su fauna. Heidegger es siempre profundo y esto quiere decir que es uno de los más grandes filósofos que haya habido nunca.

La filosofía es siempre la invitación a una excursión vertical hacia abajo. La filosofía va siempre detrás de todo lo que hay ahí y debajo de todo lo que hay ahí. El proceso de las ciencias es progresar y avanzar. Pero la filosofía es una famosa *anábasis*, una retirada estratégica del hombre, un perpetuo retroceso. El filósofo camina hacia atrás. Por eso admitía con buen humor la posibilidad de que un día Heidegger hable por el cogote. Los otros hombres hablan de los principios de la ciencia o de la civilización. Son las verdades establecidas, las verdades asentadas. Pues bien, el destino del filósofo es ir por detrás, y por debajo de estos llamados «principios», para verles la espalda y el asiento. Vistos así, los «principios» que tranquilizan al buen burgués y sobre los cuales con plena confianza y comodidad se sienta, resulta que no lo son suficientemente, que son falsos o son ya verdades secundarias y derivadas, y que es preciso descubrir otros tras ellos, que son más «principios» y más firmes. De aquí también la inquietud de las gentes que quieren estar tranquilas y sentirse seguras, cuando ven que el filósofo envuelve su retaguardia y se les pone a la espalda. Temen que aquel hombre les clave un puñal en la nuca. Por eso siempre, en cuanto el filósofo se descuida, ha corrido el riesgo de que le envíen a la cárcel como a un malhechor, como a un ser peligroso, y le hagan beber la cicuta o le sometan a alguna operación de letal cirugía. Heidegger es profundo, hable sobre el *bauen* o sobre cualquier otra cosa. Mas como no sé decir sino lo que pienso y tengo que decir *casí* todo lo que pienso, necesito agregar que no solo es profundo sino que, además, quiere serlo, y esto no me parece ya tan bien. Heidegger, que es genial, padece de manía de profundidades. Porque la filosofía no es sólo un viaje a lo profundo. Es un viaje de ida y vuelta, y es, por tanto, también traer lo profundo a la superficie y hacerlo claro, patente, perogrullada. Husserl, en un famoso artículo de 1911, dijo que considera una imperfección de la filosofía lo que en ella se había siempre alabado, a saber: la profundidad. Trátase en ella precisamente de hacer patente lo latente, somero lo profundo, de llegar a conceptos «claros y distintos», como Descartes decía. Que no sea-

mos ya cartesianos, no hace variar este destino. Filosofar es, a la vez, profundizar y patentizar, es frenético afán de volver del revés la realidad haciendo que lo profundo se convierta en superficial.

(Los pensadores alemanes han propendido siempre a ser difíciles y han hecho sudar a la gente de todos los pueblos, incluso del suyo, para ser entendidos. La razón de ello es de gran interés, y pronto, en estas columnas, intentaremos perescrutarla. Forma parte de un tema muy amplio y muy grave, cual es la relación del hombre alemán con el prójimo. Esta relación es deficiente, y tal deficiencia ha causado grandes destrozos en el pueblo alemán. Es este un punto que el hombre alemán, que tanto nos ha enseñado, debe aprender del hombre latino. Recuerdo haber dicho, hace más de treinta años, que la claridad es la cortesía del filósofo.)

Pero no se malentienda todo esto. He dicho que Heidegger es siempre profundo, y que a veces lo es con exceso y que manifiesta cierto prurito de revolcarse en lo abismático, pero no he dicho que sea un pensador especialmente «difícil». Estas semanas he oído a muchos alemanes quejarse de su hermetismo. ¿No es injusta esta apreciación? Heidegger, a mi juicio, no es más ni menos difícil que cualquier otro pensador privilegiado que ha tenido la fortuna de *ver por primera vez* paisajes hasta ahora nunca vistos, que ha navegado

por mares nunca d'antes navegados,

como dice Camões, de Vasco de Gama y los exploradores portugueses. Pretender que un descubridor de ignorados horizontes sea tan cómodo de leer como un escritor de editoriales periodísticos es demasiada pretensión. Difíciles, de verdad difíciles —e injustificadamente difíciles—, son Kant, Fichte, Hegel. ¿Por qué lo fueron? Porque ninguno de los tres *vio* nunca con plena claridad lo que pretendía haber visto. Esta afirmación parece insolente, pero cuantos han estudiado bien esos tres geniales pensadores saben que esto es cierto, aunque no se atreven a declararlo.

No, Heidegger no es «difícil»; antes bien, Heidegger es un gran escritor. Esto último sonará a los oídos de no pocos alemanes como una nueva paradoja. En Darmstadt mismo oí decir, con sorpresa mía, a muchas personas, como cosa resuelta y establecida, que Heidegger atormenta a la lengua alemana, que es un pésimo escritor. Siento tener que discrepar radicalmente de semejante opinión, pero ello me obliga a defender la mía con algunas breves y sencillas consideraciones en el capítulo que sigue donde tropezaremos con Heidegger y la voluptuosidad.

III. Sobre el estilo filosófico

La conferencia de Heidegger y la mía versaban sobre el mismo tema: la técnica. Sólo que Heidegger prefirió contraer la cuestión a una forma particular de ella —el construir, edificar, y aún esto concentrándolo en dos particulares construcciones: la casa y el puente. Si yo hubiese sabido que se trataba de una reunión de arquitectos y nada más, es seguro que habría restringido también mi argumento. Pero yo no sabía nada preciso sobre este coloquio de Darmstadt. He observado, con no escasa sorpresa, que hoy en Alemania no le explican a uno nada, de suerte que cuando me invitan a algo yo no logro nunca saber por anticipado qué es ese «algo», y al ir a él no sé nunca adónde voy. Esto es síntoma de un rasgo actual de la vida alemana: el «aldeanismo». Alemania se ha vuelto un poco «aldea», una infinita «aldea», es decir, una serie de aldeas sin fin. El aldeano vive en un mundo muy reducido que se compone de objetos sumamente concretos, para él habituales y de sobra sabidos. Ahora bien, el aldeano cree que todo el mundo es de su aldea y que, por tanto, las cosas de que él habla son para todo el mundo «consabidas». No sé aún con suficiente precisión de dónde proviene esta recaída del alemán en la óptica aldeana, pero es evidente que debe procurar, lo antes posible, liberarse de ella y... salir al gran mundo.

Pero, repito, el tema sustantivo era el mismo para Heidegger y para mí. Y ahora viene lo que acaso tiene algún interés. Esto: en el mismo lugar, a pocas horas de distancia y sobre el mismo tema, Heidegger y yo hemos dicho aproximadamente lo contrario. Si detrás de esta patente contraposición se esconde, no obstante, una radical coincidencia es cosa que un día de entre los días se verá.

Mas por lo pronto tenemos que atenernos a la manifiesta discrepancia. No es este lugar ni momento para declarar en qué consiste esta contrapuesta interpretación de la condición humana. Si alguien siente curiosidad por averiguarlo, puede leer lo que sobre ello digo en otro lugar.

Me urge más salir al paso a una opinión que repetidamente he oído expresar en Darmstadt mismo. Hay, por lo visto, muchos alemanes que consideran a Heidegger como un pésimo escritor que atormenta a la lengua alemana. Respeto esta opinión en la misma medida en que no la comparto. A mí me parece que Heidegger posee un maravilloso estilo. Sin embargo, comprendo muy bien que muchas personas opinen lo contrario, porque no han tenido en cuenta una importante distinción. El buen estilo en el decir tiene muy varias especies, pero hay, sobre todo, dos que conviene aquí contraponer. Hay, en efecto, el buen estilo literario del escritor que es formalmente escritor, y hay el buen estilo filosófico. Heidegger no es un escritor en el sentido predominante de esta palabra, pero tiene, en cambio, un admirable estilo filosófico.

El pensador no es un «escritor». Esta palabra «escritor» es bastante estúpida, como lo es, cuando menos, un tercio del diccionario en todas las lenguas. La lengua que tan profundas y finas verdades nos revela, contiene casi otro tanto de densas estulticias. Las causas de que esta dosis de necedad sea constitutiva de toda lengua podrán ser halladas en mis cursos bajo el título *El hombre y la gente*.

El pensador, ciertamente, escribe o habla, pero usa de la lengua para expresar lo más directamente posible sus pensamientos. Decir es, para él, nombrar. No se detiene, pues, en las palabras, no se queda en ellas. En cambio el escritor, propiamente tal, no ha venido a este mundo para pensar con acierto, sino para hablar acertadamente o, como los griegos decían, sino para εὐ λέγειν, «hablar bien».

Este «bien o bello hablar» es también una gran cosa tanto que al fin de la civilización antigua, cuando todo había fracasado y sucumbido, lo único que subsistió vivaz, flotando sobre aquel gigantesco mar de cosas destruidas, fue el «bien hablar» –la Retórica.

Lenguaje y pensamiento están en ambos casos –en el pensador y en el escritor– en una relación inversa. En el escritor, el lenguaje ocupa el primer término, como corresponde a lo esencial. Los pensamientos quedan al fondo, lo mismo que el *humus* vegetal es fondo y sustento para la gracia esencial de los florecimientos. La misión del escritor no es pensar, sino decir, y es un error creer que el decir es un medio y nada más. Lejos de ello la poesía es, en verdad, decir substancializado, es «decir por decir», es... «ganar de hablar».

Al pensar, el lenguaje se transforma en puro soporte de las ideas, de suerte que sólo éstas quedan –o deben quedar– visibles, mientras el lenguaje está destinado a desaparecer en la medida posible. Y es cosa clara, por qué se da en uno y otro caso esta relación inversa. El poeta, el escritor no se siente –no debe, no puede sentirse– solidarizado con lo que dice; esto es, con los pensamientos que expresa. Cuando el poeta catalán López Picó dice del ciprés «que es el espectro de una llama muerta», no queda su persona radicalmente unida a este su decir, no considera esa afirmación como algo que pueda convertirse en una tesis. En cambio, cuanto el pensador dice se torna automáticamente tesis y él mismo se siente solidario con su decir. Lo maravilloso, lo divino en la poesía es, precisamente, que no compromete. La poesía es el poder liberador; nos libera de todo y esto lo consigue porque nos permite liberarnos de ella misma. Que dos y dos son cuatro es siempre un poco triste, porque no nos deja escapar hacia el tres o hacia el cinco.

El pensador se encuentra ante la lengua en una situación bastante dramática. Porque pensador es el que descubre, revela realidades nunca vistas antes por nadie. Ahora bien, la lengua se compone de signos que designan cosas ya vistas y sabidas por todos.

Es un órgano de la colectividad, y la llamada «alma colectiva» no contiene más que lugares comunes, ideas «consabidas». ¿Cómo podrá, pues, el pensador decir lo que sólo él ha visto, y decirlo no sólo a los demás, sino, por lo pronto, a sí mismo? Una visión aún no formulada es, para el mismo que la ha gozado, una visión incompleta, es sólo entrevisión. No tiene más remedio el pensador que crearse un lenguaje hasta para entenderse consigo mismo. No puede usar la lengua –que es siempre el lenguaje común. No puede, como puede y debe el poeta, partir del vocabulario y la sintaxis preestablecidos y ciudadanos. Si inventa vocablos totalmente nuevos, no será entendido por nadie. Si se atiene a los vocablos usuales, no logrará decir su nueva verdad. Lo más peligroso de todo –y lo que con mayor frecuencia se hace– es recurrir a las palabras usadas por antiguos pensadores que existen ya mineralizadas en mera terminología.

Se olvida demasiado que el pensador –y no hay más pensador que el creador de pensamientos– necesita poseer, además de su genio analítico, un peculiar talento para nombrar sus hallazgos. Este talento es un talento verbal y, por tanto, poético. Le llamo «talento denominador». Ha habido geniales pensadores carentes de este talento, aquejados por una lamentable mudez. Un caso clarísimo de ello es Dilthey; no supo nunca decir con pregnancia lo que veía y, por ello, no logró influir como filósofo en su tiempo. En cambio Husserl tenía una poderosa inspiración denominativa.

Siendo así las cosas, ¿en qué puede consistir un buen estilo filosófico? A mi juicio, en que el pensador, evadiéndose de las terminologías vigentes, se sumerja en la lengua común, pero no para usarla sin más y tal como existe, sino reformándola desde sus propias raíces lingüísticas, tanto en el vocabulario como, algunas veces, en la sintaxis. El caso concreto que nos presenta el estilo de Heidegger, aunque extremado, puede considerarse como el normal seguido por todos los grandes filósofos con buen estilo. Consiste en lo siguiente:

Cada palabra suele poseer una multiplicidad de sentidos que residen en ella estratificados, es decir, unos más superficiales y cotidianos, otros más recónditos y profundos. Heidegger perfora y anula el sentido vulgar y más externo de la palabra y, a presión, hace emerger de su fondo el sentido fundamental de que las significaciones más superficiales vienen, a la vez que lo ocultan. Así la *Endlichkeit* (finitud) no será meramente una limitación aneja al hombre –pero que no es el hombre mismo– sino que será todo lo contrario, *Seiender Ende* o *Sein als Ende* (ser como fin), con lo cual éste –el *Ende* (fin)– no queda fuera del hombre como los límites habituales, sino que viene a constituir su esencia misma. El hombre, en efecto, desde que nace está ya muriendo, como dijo Calderón; por tanto, empieza por acabar y vive de su muerte.

Este descenso a los senos profundos, a las vísceras recónditas de la palabra, se hace –yo lo hago desde mi primer libro, *Meditaciones del Quijote*, 1914– buceando dentro de

ella hasta encontrar su etimología o, lo que es igual, su más antiguo sentido. Todo el que lea a Heidegger tiene que haber sentido la delicia de encontrar ante sí la palabra vulgar transfigurada revivir en ella esa su significación más antigua. Delicia, porque nos parece como si sorprendiésemos al vocablo en su *statu nascendi* todavía caliente de la situación vital que lo engendró. Y al mismo tiempo recibimos la impresión de que en su sentido actual la palabra apenas tiene sentido, significa cosas triviales y está como vacía. Mas en Heidegger la palabra vulgar súbitamente se llena, se llena hasta los bordes, se llena de sentido. Más aún, nos parece que su uso cotidiano traicionaba a la palabra, la envilecía, y que ahora vuelve a su verdadero sentido. Este verdadero sentido es lo que los antiguos llamaban el *étymon* de la palabra.

La lingüística positivista de comienzos de siglo no admitía que, por ningún serio motivo, pudiera hablarse de que las palabras tienen un sentido «verdadero» —frente a otros que no lo son. El positivismo allanó el universo, lo igualó todo, vaciándolo. Pero lo cierto es que las palabras tienen incuestionablemente un sentido privilegiado, máximo o auténtico; a saber, el que significaron cuando fueron creadas. La dificultad está en poder llegar, caminando hacia atrás hasta descubrirlo. Nuestros datos sobre ellas nos suelen dejar a medio camino, pero es evidente que cada palabra es originariamente la reacción lingüística o verbal a una situación vital *típica*, por tanto, no anecdótica ni casual, sino constitutiva de nuestro vivir. Luego, los mecanismos de la metonimia del cambio de significación, que en buena porción son estúpidos, reprimieron ese sentido originario y vivaz, sustituyéndolo con significaciones cualesquiera que los más irracionales azares han hecho caer sobre el vocablo. Debió ser maravilloso el sentido que tenía la palabra «león» cuando, un buen día, fue usada para llamar al magnífico animal, pero es estúpido que sirva hoy para denominar a más de un Papa. Que el gran Pastor de las almas resulte ser un león, es asunto bastante barroco.

El estilo, sea en las artes, sea en la vida, es siempre algo que tiene que ver con la voluptuosidad, es una forma sublimada de la sexualidad. Lo es en su génesis para el estilista mismo, y lo es para el que goza de su estilo. De aquí que cuando, por ejemplo, el poeta, el escritor llega a la vejez y se le congela la virilidad, se desvanece su estilo y queda de él en sus escritos de anciano sólo un trémulo y exánime esquema. Esto se ve muy claramente en Goethe. Se ha hecho notar, sin saber dar la razón de ello, que desde cierta fecha Goethe empieza a usar insistentemente unos cuantos adjetivos exangües, como por ejemplo «benigno». Cuando frente a un ser o a una cosa sólo se nos ocurre emplear palabra tan aséptica y etéreas..., *malum signum*: el varón se ha ido ya. El escritor estiliza como el pavo real abre su reverberante cola.

El estilo filosófico de Heidegger, tan egregiamente logrado, consiste sobre todo en etimologizar, en acariciar la palabra en su arcana raíz. De aquí que el placer que produce

tenga un carácter nacional. Pone al lector en inmediato contacto con las raíces de la lengua alemana, que son a la vez las raíces del «alma colectiva» alemana. ¿Cómo puede haber lectores alemanes remisos en sentir y en reconocer este deleite que engendra la prosa tan sabrosa de Heidegger? Precisamente el hombre alemán debía sentir con mayor vivacidad el placer de la intimidad con las raíces de su lengua. Fichte, que necesitaba exagerar cómo se necesita respirar, dice una vez que frente a la lengua alemana las latinas son lenguas muertas, porque las lenguas romances contienen raíces extrañas a los hombres que las hablan. Son raíces del hombre latino y los pueblos actuales no las entienden, no pueden tener con ellas intimidad y sólo llegan hasta ellas a través de la ciencia lingüística. Tal vez tenga Fichte un poco de razón, aunque él no ve que ese defecto de las lenguas romances, al hacer de ellas lenguas, en cierto modo «aprendidas», les proporciona determinadas virtudes y gracias que faltan a la alemana.

Un buen estilo filosófico ha sido muy poco frecuente en el pasado. El tema está intacto. Nadie, que yo sepa, se ha ocupado del «estilo filosófico» y de su historia. Si se hiciera, se hallarían muchas sorpresas. Aristóteles en sus obras esotéricas, poseía un maravilloso estilo filosófico. (Quien desee percibir cómo es el estilo de Aristóteles, observe la obra de Brentano, impregnada de aquél y un ejemplo excelente de la buena escritura filosófica.) En las exotéricas imitaba a Platón. Pero el caso es –no es culpa mía si suena a paradoja cosa tan evidente como ésta– que Platón no tenía buen estilo filosófico. Era demasiado escritor para tenerlo. Hay, ciertamente, en su vasta producción, algunos lugares de buen estilo intelectual, pero la gran masa de sus escritos es, en su modo de decir, frecuentemente literaria y no filosófica. Es más, a despecho de no pocos trozos en que lo es prodigiosamente, los griegos no consideraron nunca a Platón como un «buen escritor», es decir, como un escritor «ático». Nos irritará el hecho, si nos empeñamos en irritarnos por lo que no merece la pena, pero es incuestionable que los griegos vieron en Platón un escritor «barroco». Lo que nosotros llamamos así, llamaron los helenos «asianismo», el estilo lleno de volutas y ornamentaciones. Acusaban a Platón de «asianismo».

Todo esto está en inmediata relación con un asunto mucho más amplio y sorprendente, aunque lo más sorprendente es que no haya sido observado y discutido. Acontece, en efecto, que a pesar de ser la filosofía una ocupación intelectual tan importante, no ha poseído nunca un *genus dicendi*, un género literario que le sea propio, adecuado y normal. Me refiero, claro está, a la filosofía en cuanto creación. Cada genial pensador tuvo que improvisar su género. De aquí la extravagante fauna literaria que la historia de la filosofía nos presenta. Parménides viene con un poema, mientras Heráclito fulmina aforismos. Sócrates charla. Platón nos inunda con la gran vena fluvial de sus diálogos. Aristóteles escribe los apretados capítulos de sus *pragmateias*, Descartes comienza por insinuar su doctrina en una autobiografía, Leibniz se pierde en los innumerables dijes dieciochescos de sus breves tratados, Kant nos espanta con su *Crítica*, que es literaria-

mente una máquina enorme y complicada como el reloj de la catedral de Estrasburgo, etc. Sólo cuando la filosofía dejó de ser creadora y se convirtió en «disciplina», enseñanza y propaganda –a saber, en los estoicos– fueron inventados los «géneros» popularizadores de ella –la «introducción», el «manual», la «guía»– *eisagogé*, *enchiridion*, *exégesis*.

Esta incapacidad de la filosofía para encontrar un «género» normal con que decir adecuadamente su visión tiene, sin duda, causas hondas que no voy ahora a perescrutar. Ello es que no deba sorprendernos demasiado cualquier extravagancia en la emisión filosófica, ni que Heidegger haya querido convertirse en ventrílocuo de Hölderlin.

IV. [Campos pragmáticos]

Heidegger afirma que «construir» –*bauen*– es «habitar» –*wohnen*. Se construye *para* habitar como un medio para un fin, pero este fin –habitar– preexiste al construir. Porque ya el hombre habita, es decir, está en el universo, en la tierra, ante el cielo, entre los mortales y hacia los dioses, construye, a fin de que su habitar llegue a ser un contemplar –*schöner*– un cuidar de ese universo, un abrirse a él y hacer que sea lo que es –que la tierra sea tierra, cielo el cielo, mortal el mortal y el Dios inmortal. Ahora bien, toda esta faena dedicada al Universo es, en última instancia, «pensar», meditar –*dichten*. De aquí el título de su conferencia, *Bauen, Wohnen, Denken*.

Para aceptar semejante doctrina encuentro dentro de mí algunos estorbos, a que he dado expresión en una discusión pública que Heidegger y yo hemos tenido en Buhlerhöha, cerca de Baden-Baden. Primero: originariamente el hombre se encuentra, sí, en la tierra, pero no habita –*wohnt*– en ella. Es precisamente lo que le diferencia de los demás seres –mineral, vegetal y animal. La relación básica del hombre con la Tierra es bastante paradójica. Es sabido que no se han encontrado diferencias anatómicas ni fisiológicas que separen al hombre de los animales superiores en forma que resulte clara. Sin embargo, el padre Teilhard, un jesuita francés, tuvo la feliz idea de descubrir un rasgo puramente zoológico que, en efecto, distingue a uno de otros: el hecho, incuestionable de que mientras todos los demás animales habitan particulares regiones del globo, sólo el hombre habita en todas. Este carácter radicalmente ecuménico del hombre es extrañísimo. Es un hecho, pero, como todo hecho, es equívoco y requiere ser oprimido por el análisis. Y entonces se descubre esto que el padre Teilhard, sorprendentemente, no advierte. Cada especie zoológica o vegetal encuentra en la Tierra un espacio con condiciones determinadas donde, sin más puede habitar. Los biólogos le llaman su «habitat». El hecho de que el hombre habite donde quiera, su planetaria ubicuidad, significa, claro está, qué carece propiamente de «habitat», de un espacio donde, *sin más*, pueda habitar. Y, en efecto, la Tierra es para el hombre originariamente inhabitable –*unbewohnbar*. Para poder subsistir intercala entre todo lugar terrestre y su persona creaciones técnicas, construcciones que deforman, reforman y conforman la Tierra, de suerte que resulte más o menos habitable. El habitar, el

wohnen, pues, no precede en el hombre al construir, el *bauen*. El habitar no le es dado, desde luego, sino que se lo fabrica él, porque en el mundo, en la Tierra, no está previsto el hombre, y este es el síntoma más claro de que no es un animal, de que no pertenece a este mundo. El hombre es un intruso en la llamada naturaleza. Viene de fuera de ella, incompatible con ella, esencialmente inadaptado a todo *milieu*. Por eso construye, *baut*. Y como en cualquier lugar del planeta puede construir –y en cada uno con diferente tipo de construcción– es capaz, *a posteriori*, de habitar en todas partes. Pronto va a haber grandes ciudades marineras. No hay razón para que la anchura de los mares este deshabitada y en ellos el hombre logre sólo ser transeúnte. Y habrá ciudades flotantes en el aire, habrá ciudades intersiderales. El hombre no está adscrito a ningún espacio determinado y es, en rigor, heterogéneo a todo espacio. Sólo la técnica, sólo el construir –*bauen*– asimila el espacio al hombre, lo humaniza. Pero todo esto, entiéndase, relativamente. A pesar de todos los progresos técnicos, no puede decirse, hablando con rigor, que el hombre «hábite» –*wohnet*–. Lo así llamado es deficiente, aproximativo y, como todo en el hombre, utópico. De aquí que, a mi juicio, ni el hombre construye porque ya habita, ni el modo de estar y ser el hombre en la tierra es un habitar. Me parece más bien que es todo lo contrario –su estar la tierra es malestar y, por lo mismo, un radical deseo de bienestar. El ser básico del hombre es subsistente infelicidad. Es el único ser constitutivamente infeliz y lo es porque *está* en un ámbito de existencia –el mundo– que le es extraño y, últimamente, hostil. En la costa mediterránea de España hay ciertos moluscos que se encuentran quebrando con un martillo las duras rocas de la costa. Dentro de ellas, en su apretada y oscura materia, esos animales se las arreglan para nacer, amar y perdurar. Allí son «felices» como todo animal lo es. En cambio, Lope de Vega, hombre de la calle, que, a diferencia de Calderón, sentía horror hacia el Palacio, aunque Felipe IV era también poeta, dice en una carta privada: «En Palacio hasta las figuras de los tapices bostezan.»

Heidegger, se me ocurre, fue seducido hacia este camino errado por una etimología atendida sin suficiente cautela. *Bauen* –*buan*– y *wohnen* significan ambas «soy», es decir, vivo. En ellas actúa la misma raíz indogermánica que da en latín una de las formas del verbo ser –*fui*– y que aparece referida, sobre todo, al ser de la planta, con el sentido de *crecimiento* orgánico y más en general con el de curso normal de una existencia; en griego *fysis*. En latín, tal vez por haber quedado como elemento del verbo *ser*, su significación fue trasladada a otra raíz –*nascor*, *natura*–. Pero es sobremanera improbable que el auténtico *étymon* de esas dos palabras *bauen* y *wohnen* significase «soy». *Ser* es idea demasiado abstracta para que se comience con ella y no nació referida al hombre, sino precisamente a las demás cosas que le rodean. Tan es así que en casi todas las lenguas el verbo *ser* tiene un curioso carácter de artificiosa elaboración que hace, sin más, patente su carácter de producto reciente. Fue fabricado con palabras de raíces diferentes y que tenían significados mucho menos abstractos. Así en español *ser*, viene de *sedere* = estar sentado.

Tal vez aquí tengamos un buen ejemplo del proceso semántico que al buscar nosotros el sentido etimológico de una palabra, tenemos que rehacer en sentido inverso–caminando hacia atrás. Porque es muy posible que *sedere* no signifique el simple hecho de estar sentado o asentado, sino que ese sentido concreto fuese entendido a la vez, con todo el sentido abstracto de *ser*; quiero decir, que el hombre de aquel tiempo pensaba que sólo se es plenamente cuando se está sentado o asentado, que todas las demás situaciones representan sólo formas deficientes de ser. Tal caso daría lugar a que pareciese Heidegger estar en lo cierto cuando identifica habitar –*wohnen*– y ser. Pero lo dicho implica precisamente lo contrario, a saber: que el hombre tiene conciencia de que su «ser o estar en la Tierra» no es siempre ni constitutivamente habitar–*wohnen*–, sino que el habitar es una situación privilegiada y deseada a que algunas veces, más o menos aproximadamente se llega y que, lograda, es la forma más plena de ser.

Sería un error creer que este recurrir a la etimología es sólo un primor, una *folie*, o un juego que se añade al puro análisis filosófico. No es así. Cuando se busca alguna claridad sobre la estructura esencial de la vida humana resulta que –aunque parezca increíble– los filósofos nos sirven de muy poco. Esa realidad radical que es para el propio filósofo su vida radical –porque en ella tienen que presentarse o, al menos, anunciarse todas las demás realidades–, no ha sido nunca tema de la filosofía. Los filósofos se la han saltado, la han dejado a su espalda inadvertida. Pero el hombre cualquiera, que es el que crea las lenguas, se ha dado cuenta de esa realidad. Forzado por su propio sentir, ha dirigido a ella miradas oblicuas y lo que ha visto lo ha depositado en vocablos y si sabemos penetrar su hondo sentido, que es siempre el más antiguo, nos aparecen súbitamente estremecidos por la visión aguda y honda, que en ellos pervive, de uno u otro lado de nuestra existencia. La etimología se convierte, de este modo, en un método de investigación.

Pero es de manejo difícil y yo he creído sorprender en Heidegger una manera errónea de tratar las etimologías. En efecto, cuando se busca el más antiguo y esencial sentido de una palabra, no basta con atender a ella aislada y por sí. Las palabras no existen, no funcionan aisladas, sino que forman conjuntos consistentes en todas las palabras que se refieren a una región de la realidad vital. Porque nuestra vida consiste en la articulación de muchos pequeños mundos o comarcas; hay el mundo de la religión y el mundo del saber, y el mundo del negocio y del arte, y del amor, etc. En estas comarcas están repartidas y como localizadas todas las cosas con las cuales tenemos que habérmolas. Y nuestra vida no es más que un hacer inexorable con las cosas. Por eso en la vida propiamente no hay «cosas». Solo en la abstracción científica existen cosas, es decir, realidades que no tienen que nacer con nosotros, sino estar ahí, por sí, independientes de nosotros. Pero para nosotros toda cosa es algo con lo que tenemos que tener algún trato u ocupación y con lo cual hemos de ocuparnos necesariamente más pronto o más tarde. Son «asuntos», es decir, algo que se ha de hacer –un *faciendum*–. Por esto la palabra griega para las cosas era *prágmata* (asuntos) –de *prátein*– hacer, actuar.

Debemos, pues, contemplar la vida como una articulación de campos pragmáticos. Ahora bien, a cada campo pragmático corresponde un campo lingüístico, una galaxia o vía láctea de palabras, las cuales dicen algo, sobre todo gran asunto humano. Dentro de esa galaxia están íntimamente ligadas, y sus significaciones son influidas unas por otras, de suerte que el sentido más importante se halla, por decirlo así, difuso en el conjunto. En seguida vamos a ver esto claro con un ejemplo. Pero, desde luego, conviene formular el resultado metódico de esta breve consideración: que es lo que echo de menos en Heidegger, a saber; que el autentico sentido etimológico de una palabra no se puede descubrir si la consideramos aislada. Es preciso sumergirla en la galaxia a que pertenece y prestar atención a la significación general, a veces sutilísima, que como una atmósfera impregna la galaxia.

Heidegger ha atendido sólo a *bauen* y *wohnen* y ha encontrado que ambos etimológicamente se unen en el vocablo *buon* –*ich bin* (yo soy)–. Con lo cual resultaría que el ser del hombre en la Tierra es tranquilamente habitar –*wohnen*–. No tanto construye para habitar cuanto habita para construir.

Muy distinta idea llega a nosotros si ampliamos el horizonte verbal y advertimos que *bauen*, *wohnen* y *buon* no están aislados, sino que la misma raíz aún las palabras *gewinnen* –esforzarse por algo–, *wunsch* –también aspirar a algo que nos falta, que no tenemos todavía– y *wahn*. Si consultan ustedes el Kluge-Golze, encontrarán que *wahn* significa «lo inseguro, lo esperado»; así, pues, algo que todavía no está ahí; y aún más: «esperanza y esfuerzo», exactamente como *gewinnen*.

Esto nos revela que *wohnen* –habitar– y *Sein* –ser–, es decir, *buon*, no pueden tener ese sentido de algo logrado, tranquilo y positivo, sino, al contrario, llevan en su fondo la idea de que el ser del hombre es esfuerzo, insatisfacción, anhelo de algo que no se tiene, quejumbre de algo esencial que falta, esperanza de que se logre. Ahora adquiere mayor precisión mi fórmula antecedente: que la tierra es para el hombre inhabitable. Y ahora entreveamos que cuando el hombre dice que *wohnt* (habita) ha de entenderse como un valor aproximativo y deficiente. El autentico y pleno *wohnen* (habitar) es una ilusión, un deseo, una *Bedurfnis* (necesidad) no un logro, una realidad, una delicia. El hombre ha aspirado siempre a *wohnen* pero no lo ha conseguido nunca del todo. Sin habitar no llega a ser. Por esta causa se esfuerza en ello y produce edificios, caminos, puentes y utensilios.



José Ortega y Gasset Madrid, 1883-1955

Doctor en filosofía y letras en 1904 por la Universidad Central de Madrid, amplió su formación en las universidades de Leipzig, Berlín y Marburgo, donde fue discípulo de los profesores Coguen y Natorp. Desarrolló una actividad académica muy intensa como Catedrático de Metafísica de la Universidad Central de Madrid, entre 1910 y 1936, y como profesor invitado y conferenciante en numerosos foros internacionales. Participó activamente en la vida cultural de la Europa de la primera mitad del siglo XX. Colaboró regularmente con el diario *El Imparcial* y fue fundador de *Revista de Occidente* y del diario *El Sol*. Comprometido políticamente, creador de la *Liga de Educación Política Española* (1914) y de la *Agrupación al Servicio de la República* (1931), fue Diputado electo de las Cortes Constituyentes y miembro de la *Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Es autor de obras decisivas para el desarrollo del pensamiento actual, entre otras, *Meditaciones del Quijote*, *España Invertebrada*, *El espectador*, *La deshumanización del arte*, *Las Atlántidas*, *Kant*, *La rebelión de las masas*.

Cualquier lector habitual de la obra de José Ortega y Gasset sabe que la actividad del pensador no excluye ningún tema ni deja ninguna manifestación de vida humana sin explorar. «La totalidad como tema y la autonomía como método» puede considerarse, dicho con sus palabras, como el lema que preside su acción. Él mismo explicó el porqué de tal universalismo en numerosas ocasiones e incluso dió nombre a este «afán intelectualista hacia el todo» en su curso de 1929, en la Universidad de Madrid, titulado *¿Qué es filosofía?*: «...cada concepto filosófico habrá de ser fabricado en función del todo (...) A este principio de conceptualización llamo pautonomía o ley de totalidad.» No es extraño, por tanto, que también la arquitectura fuera objeto de su atención, como vamos a ver.

El primer lugar al que acudir para encontrar una posible reflexión de Ortega sobre la arquitectura es la revista de la Sociedad Central de Arquitectos que con ese nombre, *Arquitectura*, comenzó a publicarse en 1918. El número 22, de febrero de 1920, se dedicó monográficamente a la arquitectura barroca en España y se abre con un texto de Ortega titulado “La voluntad del Barroco” (p. 33-35) que no estaba especialmente escrito para esta ocasión, ya que había sido anteriormente publicado en la revista *España* el 12 de agosto de 1915. En este artículo, y desde el principio mismo, su autor explica que está aún por hacerse la anatomía y la fisiología del Barroco y son las obras de Dostoievski y El Greco las que predominantemente sirven de motivo para la meditación. En consecuencia, nada de su contenido está específicamente referido a la arquitectura, aunque lo que aquí se dice sobre el intencional dinamismo interno de las formas barrocas y su gestualidad orgánica sería aplicable sin reservas a la obra de Borromini, por ejemplo. Y ésta es una característica general de los textos de Ortega: no necesariamente desarrollan de forma explícita un tratamiento convencional del asunto al que su título hace suponer que estarán dedicados y, sin embargo, contienen siempre algunas de las ideas más claras que

podamos encontrar sobre tal asunto si conseguimos reconocerlas, entresacarlas de la circunstancia que las distrae y llevarlas al terreno de nuestros propios intereses.

El siguiente texto publicado por Ortega en *Arquitectura* era también conocido para sus seguidores, ya que sirvió de base para la conferencia que dio en el Ateneo de Madrid el domingo 4 de abril de 1915 y estaba publicado en el número 11 de la revista *España* del 9 de abril siguiente. Fue reproducido en *Arquitectura* en junio de 1923 (núm. 50, p. 161-167), con motivo de un número monográfico dedicado a El Escorial y en el que también intervinieron Teodoro de Anasagasti y Leopoldo Torres Balbás, entre otros. El mismo texto fue finalmente incluido por su autor con el título "Meditación de El Escorial" en *El Espectador*, tomo VI (1927). Entrando en su contenido, Ortega se pregunta, a propósito del Monasterio «¿Qué expresa la masa enorme de este edificio? Si todo monumento es un esfuerzo consagrado a la expresión de un ideal, ¿qué ideal se afirma y hieratiza en este fastuoso sacrificio de esfuerzo?» Su conclusión es que «El monasterio del Escorial es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia. Es un esfuerzo enorme que se refleja a sí mismo, desdeñando todo lo que fuera de él pueda haber. Satánicamente este esfuerzo se adora y canta a sí propio. Es el esfuerzo consagrado al esfuerzo (...) en este monumento de nuestros mayores se muestra petrificada un alma toda voluntad, toda esfuerzo, más exenta de ideas y de sensibilidad. Esta arquitectura es toda querer, ansia, ímpetu (...) La mole adusta de San Lorenzo expresa acaso nuestra penuria de ideas, pero a la vez, nuestra exuberancia de ímpetus (...) La acción es un movimiento que se dirige a un fin y vale lo que el fin valga. Mas para el esforzado el valor de los actos no se mide por su fin, por su utilidad, sino por su pura dificultad, por la cantidad de coraje que consuman. No le interesa al esforzado la acción; sólo le interesa la hazaña.»

Estamos, como se ve, ante una interpretación muy personal de la máquina escorialense que, sin embargo, desde el perspectivismo vitalista de Ortega, arroja una luz peculiar sobre el espíritu que la anima y el sentido que finalmente alcanza su consecución, es decir, la reflexión no está propiamente centrada sobre la arquitectura, sino sobre la voluntad humana que hay detrás de ella.

La presencia de Ortega en *Arquitectura* acabó aquí, en 1923, tras la reproducción de estos dos artículos de 1915 simplemente porque ambos tenían relación con los números monográficos respectivos en los que se incluyen, por lo que no pueden ser entendidos como colaboraciones específicas para y sobre *Arquitectura*, sino como cortesías del autor probablemente hacia Torres Balbás, que era a la sazón secretario y responsable de los contenidos de cada número. Curiosamente, duran-

te el periodo de 1927-33 en el que José Moreno Villa, amigo personal de Ortega desde la estancia de ambos en Alemania, actúa como secretario de la revista no hubo en ella nuevas contribuciones del filósofo. Sin embargo es entonces cuando Ortega redacta el primer artículo en el que la arquitectura, y en concreto el estilo de la arquitectura, hace su aparición como tema específico sobre el que dirigir una atención concreta. Me refiero al texto titulado "Nuevas casas antiguas", publicado en *El Sol* el 3 de diciembre de 1926 e incluido al año siguiente también en el tomo VI de *El Espectador*. Su tono periodístico y loosiano enlaza bien con una literatura de vanguardia muy de la época en la repulsa del eclecticismo que todavía imperaba entre los partidarios españoles de una tradición constructiva en clave regionalista, incapaces de saber ver el impulso estilístico que una nueva objetividad aportaba a la historia. Lo que Ortega lamenta en su artículo no es el hecho de desear una casa que reproduzca estilos del pasado, sino «el estado de espíritu que lleva a construir en 1926 una casa del siglo xvii o xviii.» En ese estado de espíritu ve Ortega tres ingredientes característicos: el primero consiste en una voluntad de estilo que no le resulta reprochable. El segundo supone la elección de un estilo pretérito, olvidando:

- a) «...que el arte es siempre creación y no elección entre lo ya creado.»
- b) Que ese olvido atenta contra la esencia misma del arte y del estilo de cada época: «un fruto único, predeterminado e inevitable, que depende del ser mismo de la época y del individuo en ella inscrito.»
- c) Que «cada época tiene que tener su estilo congénito, y nunca puede ser suyo el de otra época.»
- d) «Mucha gente cree que esa imparcialidad ante los estilos, esa libertad de espíritu que permite gozar de cualesquiera, es una virtud superior, cuando, en verdad, acusa una sensibilidad tosca que no percibe la radical diferencia existente entre ellos.»

El tercer ingrediente de aquel estado de espíritu que Ortega estaba considerando se identifica con el nacionalismo de raza que inspira la decisión de construir en estilos del pasado. Quien así procede lo hace por obediencia a una tradición castiza cuya crítica Ortega no llega a desarrollar, aunque sostiene la conveniencia de hacerlo. Y concluye: «Al amueblar una habitación o construir un edificio es un deber vital, inspirado por la estimación hacia sí mismo, intentar la belleza partiendo de las formas y las necesidades actuales. Y es preferible equivocarse al servicio de este empeño que acertar en la trivial resolución de copiar un viejo estilo. (...) La casa, como los nómadas árabes dicen de la tienda de campaña, es el traje de la familia.» Se toca aquí uno de los temas recurrentes del pensamiento filosófico de Ortega: el

estilo. Sobre qué cosa sean el estilo y la voluntad de estilo para él son posibles innumerables citas de sus escritos; una significativa se encuentra en el mismo tomo de *El Espectador* que estoy manejando y en el que, a propósito de su conferencia de 1922 titulada "Para un Museo Romántico", se lee: «Se ha exagerado mucho en los últimos tiempos el valor del arte, y, sin que yo pretenda ahora disminuirlo, haré notar que el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte. (...) Así la vida, cada vida, deja en las cosas la línea de su peculiar ímpetu, el perfil de su afán, en una palabra, su estilo.»

Ya antes de los años veinte, en su importantísimo "Ensayo de Estética a manera de prólogo", escrito en 1914 precisamente para el libro de poemas de José Moreno Villa: *El pasajero*, Ortega había expuesto su concepto del arte y, en fecha tan temprana, había anticipado su idea de lo que él llama una nueva objetividad hecha estilo: «El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN (...) es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. (...) La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas es el estilo. (...) Más claro: el estilo procede de la individualidad del yo, pero se verifica en las cosas. (...) Es la promesa de que el mundo nos va a ser aumentado.»

No es otro que éste el fundamento del primer libro de Ortega que, de forma monográfica, trata sobre estética, aunque otros escritos anteriores sirvieran al filósofo para preparar sus armas¹. Ese primer libro es *La deshumanización del arte* (1925) y de lo que Ortega está hablando con toda claridad en él es de la necesidad de una des-subjetivación del arte por parte de quien lo crea y por parte de quien lo recibe, de lo que está hablando es de la nueva conciencia de un mundo común construido como solidaridad de soledades, de un mundo de relaciones interindividuales y de su correlato estilístico: la nueva objetividad que actúa sobre la sensibilidad artística como alternativa a lo que habían producido hasta entonces un idealismo y un realismo filosóficos cuya superación era la tarea prioritaria de nuestro tiempo. Una doble cita del libro nos hace explícito este camino:

«Porque este camino se llama "voluntad de estilo". Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar.»

1. Una buena selección de textos de Ortega sobre arte y estética se encuentra en la edición de Paulino Garagorri de Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza editorial, 1991. (7ª ed.). Sobre Ortega y el arte en general tengo a la vista: AA.VV.: *Estética y creatividad en Ortega*. Madrid, Sociedad Iberoamericana de Filosofía-Reus, S.A., 1984. AA.VV.: "Ortega y el arte" en *Homemade a José Ortega y Gasset*. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, enero-marzo, 1984, p. 197-274. Nelson R. Orringer: "El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger. Una fuente descubierta recientemente" en *En torno a Ortega*. Revista de Occidente. Madrid, noviembre, 1974, p. 236-261. José Fernando Rampérez Alcolea: "Sobre la reflexión estética de Ortega y Gasset: Desde la fenomenología a una teoría de la vanguardia histórica" en Javier San Martín (ed.): *Ortega y la fenomenología*. Madrid, UNED, 1992, p.137-144. AA.VV.: "A los 70 años de *La deshumanización del arte*: Ortega y las vanguardias", *Revista de Occidente*, núm. 168, mayo 1995, p. 5-74.

«Si ahora (...) volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con un perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar –falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, mundificamos los esquemas, lo interno y lo subjetivo.»

Nos hemos encontrado aquí con una nueva objetividad, patente ya desde 1914 en Ortega, y con su formulación metódica en 1925. Esta peculiar *Neue Sachlichkeit* orteguiana, de haber sido bien entendida por nuestros arquitectos y, sobre todo, de haber podido ser traducida por ellos a un código formal desprejuiciado, rupturista y contemporáneo, hubiera significado en España un nuevo comienzo para la creación de la arquitectura del siglo xx desde el deseo de captar la realidad vivida en sus valores materiales objetivos, inmediatos, al margen de motivaciones subjetivistas y de artísticas decorativas, trabajando por las necesidades concretas del hombre en sociedad –no para suscitar la emoción o el asombro individual– en una investigación paralela a la que se desarrollaba en esos mismos años en Europa y, singularmente, en Alemania y en Francia.

Un caso muy especial en la relación del pensamiento de Ortega con la arquitectura se produce, unos veinte años más tarde, en su conferencia sobre la “Idea del Teatro”, pronunciada en Lisboa el 13 de abril de 1946 y en Madrid, en el Ateneo, el 4 de mayo de 1946, en su primera intervención en España, en un acto público, después de la Guerra Civil. En ella el filósofo comienza por plantearse lo que podríamos llamar el sentido fuerte de la palabra “teatro”, según el cual Ortega sostiene que «el Teatro es, ante todo y ni más ni menos, un edificio – un edificio de estructura determinada» y esta afirmación antecede al desarrollo de una reflexión propia sobre la relación orgánica que determina el espacio interior de la arquitectura junto a su forma y a su función, a su materia y hasta a su idea o alma; nada de lo que constituye la arquitectura misma, ni su motivo ni su intención ni su finalidad, escapa a un único párrafo en el que Ortega expone la más concisa, clara y profunda meditación personal sobre la arquitectura en cuanto tal. Ese párrafo no tiene desperdicio y lo copio íntegro a continuación:

«El Teatro es un edificio. Un edificio es un espacio acotado, esto es, separado del resto del espacio que queda fuera. La misión de la arquitectura es construir, frente al fuera del gran espacio planetario, un “dentro”. Al acotar el espacio se da a éste una forma interior, y esta forma espacial interior que informa, que organiza los materiales del

edificio es una finalidad. Por tanto, en la forma interior del edificio descubrimos cuál es en cada caso su finalidad. Por eso, la forma interior de una catedral es diferente de la forma interior de una estación de ferrocarril y ambas de la forma interior de una morada. En cada caso los componentes de la forma son así y no de otro modo, porque sirven a esa determinada finalidad. Son medios para esto o lo otro. Los elementos de la forma espacial significan, pues, instrumentos, órganos hechos para funcionar en vista de aquel fin, y su función nos interpreta la forma del edificio. Como decían los antiguos biólogos, la función crea el órgano. Debieron decir que también lo explica. Viceversa, la idea del edificio, que los constructores, por tanto, el Estado o los particulares, juntos con el arquitecto, han tenido, actúa como un alma sobre los materiales inertes y amorfos –piedra, cemento, hierro– y hace que éstos se organicen en una determinada figura arquitectónica. En la idea del Teatro –edificio– tienen ustedes un buen ejemplo de lo que Aristóteles llamaba un alma o entelequia.»

Como otra muestra posible del contexto en el que la reflexión de Ortega en relación con la arquitectura puede producirse, he seleccionado para su reproducción en este libro una serie de cuatro artículos breves en los que Ortega responde, de forma muy crítica, a una famosa conferencia de Heidegger que se ha convertido en cita obligada para los libros sobre arquitectura que pretenden aportar una reflexión filosófica prestigiosa, solvente y contemporánea, coincidente con un momento de crisis del Movimiento Moderno en el que importantes voces clamaban desde dentro por la humanización del arte y por una poética del gesto y de la acción espontánea y liberadora.

Entre los años 1951-53 Ortega desarrolló una intensa actividad en Alemania tomando como residencia casi permanente la ciudad de Munich. Es en este momento de su biografía cuando asiste como conferenciante el día 5 de agosto de 1951 al Coloquio de Darmstadt, en el que Martin Heidegger intervino en la sesión de mañana y él por la tarde. Como es sabido, Heidegger leyó entonces su célebre texto *Bauen, Wohnen, Denken*² tratando sobre un asunto particularmente idóneo para la ocasión, ya que el coloquio se desarrollaba como un debate sobre arquitectura ante un público compuesto mayoritariamente por arquitectos. Ortega, por su parte, no estaba bien enterado de esta circunstancia; llegaba a la ciudad sobrecargado de trabajo tras dar varias conferencias en Munich y no había tenido tiempo para preparar adecuadamente su intervención ni conocía con precisión a quien estaría dirigida. De hecho en un cierto momento de su charla, tras haber agotado las notas de lo que llevaba preparado, tuvo que pedir disculpas a los asistentes por tener que continuar con lo que sería virtualmente, a partir de entonces, un discurso improvisado, no lei-

2. Generalmente traducido como "Construir, habitar, pensar". La primera traducción al español que conozco del texto leído por Heidegger selecciona tan solo algunos párrafos y se encuentra en François Choay: *El Urbanismo. Utopías y realidades*. Lumen, Barcelona, 1970, p. 532-539. Hay traducción española de la conferencia de Heidegger por Kosme María de Barañano en: *Chilida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo xx*. Universidad del País Vasco, 1990, p. 126-159 (completa y en versión bilingüe). Traducida también completa por Eustaquio Barjau en Martin Heidegger: *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 127-142.

do. Su conferencia se titulaba y trataba sobre “El mito del hombre allende la técnica” y en ella prolongaba sus meditaciones sobre un tema que había servido ya de argumento al filósofo español para el curso “¿Qué es la técnica?” impartido en el año 1933 en la Universidad de Verano de Santander.

En Darmstadt, Ortega explicó su idea de la técnica como movimiento para la creación de un mundo nuevo, distinto del primigenio, una creación que se dirige para él en dos posibles direcciones diferentes: la que crea utensilios propiamente técnicos y la que crea enseres artísticos. Consideró entonces a la arquitectura como arte de la construcción e inmediatamente dejó de referirse a ella para pasar, en la primera parte de su intervención, a ocuparse en exclusiva de los instrumentos técnicos, que caracteriza como los que el hombre hace funcionar, los que pone a su servicio y utiliza para su propia supervivencia. Tras solicitar del público las disculpas ya mencionadas, Ortega entra propiamente en el desarrollo del tema de su conferencia recurriendo al mito de la evolución y el origen del hombre. En un tono narrativo, Ortega nos describe a un animal que habitaba en los árboles y que en un momento impreciso padeció una enfermedad desconocida, causa de una hiperfunción cerebral que le hizo encontrar dentro de sí una sobreabundancia de imágenes insólitas que configuraron su propio mundo interior, merecedor desde entonces de una atención singular. En ese interior el hombre encontró visiones fantásticas y de él brotaron deseos insatisfechos. Tras estos planteamientos, sostiene Ortega, «se nos aparece el hombre, pues, como un animal desgraciado, en la medida en que es hombre. Por eso no está adaptado al mundo, por eso no pertenece al mundo, por eso necesita un mundo nuevo, que estos señores arquitectos –aquí en torno a nosotros– quieren edificar, y tal vez vayan consiguiendo hacerlo poco a poco.» Y concluye: «...toda técnica tiene esta maravillosa y –como todo en el hombre– dramática tendencia y cualidad: la de ser una fabulosa y grande ortopedia.»

Hacia falta aquí al menos este resumen apretadísimo de su conferencia en Darmstadt para entender porqué Ortega describe la intervención de Heidegger y la suya propia como “dos erupciones filosóficas” en las que ambos mantienen posturas enfrentadas. De detallar en qué aspectos esa polaridad se concreta se ocupó Ortega un año y medio después del famoso Coloquio –como si deseara saldar cuentas con aquella ocasión ya pasada, como si mantuviera todavía una tensión que necesitaba liberar– en el texto aquí seleccionado: “En torno al ‘Coloquio de Darmstadt, 1951’”³.

La verdad es que el mismo Heidegger presentó su conferencia como un intento de pensamiento sobre el Ser, no sobre el construir entendido como arte o como técnica,

3. Las partes I a III del texto de Ortega fueron publicadas en el diario *España de Tanger* los días 7, 14 y 21 de enero de 1953; la parte IV permaneció inédita hasta su inclusión en el libro *Pasado y porvenir para el hombre actual* del tomo IX de las Obras Completas de Ortega (Madrid, 1962). Los datos anteriores están tomados de la edición de Paulino Garagorri de Ortega y Gasset: *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, p. 109-133.

y lo hizo planteando dos cuestiones: ¿qué es habitar? y ¿en qué sentido el construir está en relación con el habitar?, para él dos formas de preguntar sobre el ser del hombre y la manera en la cual estamos sobre la tierra. Para Ortega, sin embargo, el Ser es una invención humana, un momento en la historia del hombre: «Ser es idea demasiado abstracta para que se comience con ella y no nació referida al hombre, sino precisamente a las demás cosas que le rodean», leemos en su texto. En efecto, en Darsmadt, Ortega tematiza el proceso de antropogénesis que concreta la evolución del animal al hombre, «...le está recordando a su adversario el ser material, orgánico y animal de la vida humana, el lento proceso del hombre desde la animalidad a la humanidad, aspectos del hombre que están descontados y hasta despreciados en el pensamiento de Heidegger»⁴. Por eso leemos también en Ortega: «...en el mismo lugar, a pocas horas de distancia y sobre el mismo tema, Heidegger y yo hemos dicho aproximadamente lo contrario.»

Sin embargo la brillantez oratoria y la profundidad del pensamiento de Ortega quedaron comprometidas en Darmstadt por la falta de tiempo para preparar su exposición. Probablemente la insatisfacción que le produjo desaprovechar aquella ocasión de lucimiento, en la que no quedó del todo patente lo esencial de sus ideas, es la que hizo que escribiera este anejo de 1953.

La confrontación de Ortega con Heidegger en 1951 volvió a aflorar pocos días después del Coloquio, en un debate público en Buhlerhöha, cerca de Baden-Baden, sobre el problema del Ser y en el que los dos filósofos participaron. El reencuentro supuso para ellos un duelo verbal en el que la sabiduría, la agudeza, la habilidad dialéctica y la ironía fueron las armas.

El siguiente episodio digno de mención en el que ambos coincidieron de nuevo tuvo lugar en Munich, en 1953, con motivo de la célebre conferencia de Heidegger "La pregunta por la técnica"⁵, dada ese año en la Academia Bávara y que fue su mayor éxito público en la Alemania de posguerra, en la que concluyó su discurso con la famosa frase «pues el preguntar es la devoción del pensamiento» que puso en pie al público con el aplauso final. En esta ocasión Ortega no parece que se sintiera obligado a responder, quizá porque dió por explicada y superada la *querelle* de Darmstadt con el anejo ya publicado, en sus tres primeras entregas, a principios de ese mismo año de 1953. La cuarta parte, la que de un modo más directo alude a la conferencia "Construir, habitar, pensar", quedó inédita en vida de Ortega. En ella hizo su crítica a Heidegger sometiéndose al mismo método de investigación, a partir de la etimología de las palabras, pero no conside-

4. Un análisis de la conferencia de Ortega y de su posterior anejo sobre el Coloquio de Darmstadt en relación con la filosofía de Heidegger se encuentra en el libro de Antonio Regalado: *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Alianza Universidad, Madrid, 1990, p. 271-285, al que pertenece la cita aquí anotada, p. 282. 5. Véase la traducción española de "La pregunta por la técnica" en el libro *Conferencias y artículos* cit., p. 9-37, y su sentido en el conexto de la cultura alemana de la época en Rüdiger Safranski: *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets, Barcelona, 1997, p. 452-457.

rándolas aisladas, sino ampliando su horizonte, esto es, contextualizándolas en relación con sus campos lingüísticos, correlatos de los campos pragmáticos en que se articula nuestra vida, para hallar su auténtico sentido. Ortega expone aquí sus objeciones y, por qué no, alguna coincidencia de pensamiento con Heidegger sobre la esencia del hombre que, para ambos, en palabras del español, «sin habitar no llega a ser»; pero ese ser del hombre no tiene para Ortega su fundamento en la necesidad de habitar, sino en el deseo, siempre insatisfecho, de vivir plenamente su vida.