... Hoy vamos a... Vamos a ocuparnos del tema de qué es un bosque. Con lo cual nos vamos a encontrar con una primera teoría de la realidad en Ortega que curiosamente se realiza, diríamos, antes de formularse. En Meditaciones del Quijote, que como recuerdan es el primer libro de Ortega de 1914, hay una meditación preliminar y en ella hay un apartado titulado El bosque. Les voy a leer ustedes las páginas iniciales para que vean ustedes cómo plantea Ortega este tema y después vamos a analizarlo. Con cuántos árboles se hace una...

selva. Con cuántas casas, una ciudad. Según cantaba el labriego de Poitiers, la hauteo de maison empêche de voir la ville. Y el adagio germánico afirma que los árboles no dejan ver el bosque. Selva y ciudad son dos cosas esencialmente profundas y la profundidad está condenada de una manera fatal a convertirse en superficie si quiere manifestarse. Tengo yo ahora en torno mío hasta dos docenas de robles graves y de fresnos gentiles. ¿Es esto un bosque? Ciertamente que no. Estos son los árboles que veo de un bosque. El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible. Por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio. Yo puedo ahora levantarme y tomar uno de estos árboles.

vagos senderos por donde veo cruzar a los mirlos. Los árboles que antes veía serán sustituidos por otros análogos. Se irá el bosque descomponiendo, desgranando en una serie de trozos sucesivamente visibles. Pero nunca lo hallaré allí donde me encuentre. El bosque huye de los ojos. Cuando llegamos a uno de esos breves claros que deja la verdura, nos parece que había allí un hombre sentado sobre una piedra, los codos en las rodillas, las palmas en las sienes y que precisamente cuando íbamos a llegar se ha levantado y se ha ido. Sospechamos que este hombre dando un breve rodeo ha ido a colocarse en la misma postura no lejos de nosotros. Si cedemos al deseo de sorprenderle, a ese poder de atracción que ejerce el centro de los bosques, sobre quien en ellos penetra, la escena se repetirá indefinidamente.

El bosque está siempre un poco más allá de donde nosotros estamos. De donde nosotros estamos acaba de marcharse y queda solo su huella aún fresca. Los antiguos que proyectaban en formas corpóreas y vivas las siluetas de sus emociones poblaron las selvas de ninfas fugitivas. Nada más exacto y expresivo. Conforme camináis, volved rápidamente la mirada a un claro entre la espesura y hallaréis un temblor en el aire como si se aprestara a llenar el hueco que ha dejado al huir un ligero cuerpo desnudo. Desde uno cualquiera de sus lugares es, en rigor el bosque, una posibilidad. Es una vereda por donde podríamos internarnos. Es un hontanar de quien nos llega un rumor débil en brazos del silencio y que podríamos descubrir. ¿Puede descubrir a los pocos pasos? Son versículos de cantos que hacen...

A lo lejos los pájaros, puestos en unas ramas bajo las cuales podríamos llegar. El bosque es una suma de posibles actos nuestros, que al realizarse perderían su valor genuino. Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata, es sólo pretexto para que lo demás se halle oculto y distante. Y continúa Ortega, en un apartado titulado Profundidad y superficie. Cuando se repite la frase, los árboles no nos dejan ver el bosque, tal vez no se entiende su riguroso significado. Tal vez la burla que en ella se quiere hacer vuelva a su aguijón contra quien la dice. Los árboles no nos dejan ver el bosque, y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe. La misión de los árboles patentes, es que los árboles no nos dejan ver el bosque. Es hacer latente el resto de ellos.

y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles, nos sentimos dentro de un bosque. La invisibilidad, el hallarse oculto, no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que al verterse sobre una cosa la transforma, hace de ella una cosa nueva. En este sentido es absurdo, como la frase susodicha declara, pretender ver el bosque. El bosque es lo latente en cuanto a tal. Hay aquí una buena lección para los que no ven la multiplicidad de destinos igualmente respetables y necesarios que el mundo contiene. Existen cosas que puestas de manifiesto sucumben o pierden su valor, y en cambio ocultas o preteridas llegan a su plenitud. Hay quien alcanzaría la plena expansión de sí mismo ocupando un lugar secundario.

y el afán de situarse en primer plano aniquila toda su virtud. En una novela contemporánea se habla de cierto muchacho poco inteligente, pero dotado de exquisita sensibilidad moral, que se consuela de ocupar en las clases escolares el último puesto, pensando, al fin y al cabo, alguno tiene que ser el último. Es esta una observación fina y capaz de orientarnos. Tanta nobleza puede haber en ser postrero como en ser primero, porque ultimidad y primacía son magistraturas que el mundo necesita igualmente, la una para la otra. Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No aceptando que haya varias especies de claridad, se atienen exclusivamente a la peculiar claridad de las superficies. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie. Y presentarse solo a través de la realidad.

de ella, latiendo bajo ella. Desconocer que cada cosa tiene su propia condición y no la que nosotros queremos exigirle es a mi juicio el verdadero pecado capital, que yo llamo pecado cordial por tomar su oriundez de la falta de amor. Nada hay tan ilícito como empequeñecer el mundo por medio de nuestras manías y cegueras. Disminuir la realidad, suprimir imaginariamente pedazos de lo que es. Esto acontece cuando se pide a lo profundo que se presente de la misma manera que lo superficial. No hay cosas que presentan de sí mismas lo estrictamente necesario para que nos percatemos de que ellas están detrás ocultas. Para hallar esto evidente no es menester recurrir a nada muy abstracto. Todas las cosas profundas son de análoga condición. Los objetos materiales, por ejemplo, que vemos y tocamos... tienen una tercera dimensión.

que constituye su profundidad, su interioridad. Sin embargo, esta tercera dimensión ni la vemos ni la tocamos. Encontramos, es cierto, en sus superficies alusiones a algo que yace dentro de ellas. Pero este dentro no puede nunca salir afuera y hacerse patente en la misma forma que los haces del objeto. ¿Vano será que comencemos a seccionar en capas superficiales la tercera dimensión? Por finos que los cortes sean, siempre las capas tendrán algún grosor, es decir, alguna profundidad, algún dentro invisible e intangible. Y si llegamos a obtener capas tan delicadas que la vista penetre a su través, entonces no veremos ni lo profundo ni la superficie. Más una perfecta transparencia o lo que es lo mismo, nada. Pues de la misma suerte que lo profundo necesita una superficie, ¿y la superficie tras de la que esconderse? ¿Necesita la superficie o sobre...

para serlo de algo sobre que se extienda y que ella tape. Es esta una perogrullada, mas no del todo inútil, porque aún hay gentes las cuales exigen que les hagamos ver todo tan claro como ven esta naranja delante de los ojos. Y es el caso que si por ver se entiende como

ellos entienden una función meramente sensitiva, ni ellos ni nadie ha visto jamás una naranja. Es esta un cuerpo esférico, por tanto, con anverso y reverso. ¿Pretenderán tener delante a la vez el anverso y el reverso de la naranja? Con los ojos vemos una parte de la naranja, pero el fruto entero no se nos da nunca en forma sensible. La mayor parte del cuerpo de la naranja se halla latente a nuestras miradas. No hay, pues, que recurrir a objetos sutiles y metafísicos para indicar que poseen las cosas maneras diferentes de presentarse. Pero cada cual en su orden.

igualmente claras. No es sólo lo que se ve claro. Con la misma claridad se nos ofrece la tercera dimensión de un cuerpo que las otras dos. Y sin embargo, de no haber otro modo de ver que el pasivo de la estricta visión, las cosas o ciertas cualidades de ellas, no existirían para nosotros. ¿Qué significa esto? Aquí tienen ustedes una teoría de la realidad presentada mediante la descripción de un bosque. Sí, pero curiosamente Ortega utiliza la descripción en un sentido nuevo, porque descripción, en el sentido usual de la palabra, es descripción de lo que se ve. Es descripción de lo que está ahí. Ahora bien, la descripción del bosque de Ortega consiste principalmente en hablar de lo que no se ve.

que no está ahí, de lo que está más allá. Si intentamos describir el bosque en términos de lo que se ve, en términos de lo que está ahí, jamás encontramos el bosque. Eso no es el bosque. Eso es precisamente la realidad visible y patente que denuncia la existencia del bosque, porque el bosque es lo latente como tal. Entonces, ¿qué quiere decir? Ortega ha dicho que es un camino por el cual podríamos entrar, es un hombre al cual podríamos descubrir, etc. Va empleando formas condicionales o potenciales. ¿Qué quiere decir? Es precisamente un conjunto de posibles actos nuestros. Aquello en que consideramos

Consiste la realidad del bosque. Es decir, es una realidad que consiste en posibilidad. Esta es la cuestión. Ven ustedes la tremenda innovación filosófica. Quiere decir esto que el bosque no es real, pero naturalmente que es real. No faltaba más. Completamente real. Es que el bosque es una realidad subjetiva, es mía. No, absolutamente no. Soy yo el que se encuentra con el bosque. Soy yo el que puede entrar en él. Entonces, ¿qué pasa? Es que el bosque, para ser bosque, me necesita a mí. El bosque no es bosque solo. Lo que no hay es bosque solo.

Lo que no hay es lo que un filósofo realista hubiera llamado el bosque en sí. Esto no tiene sentido. No hay bosque en sí. Entonces se dirá, claro, es el bosque en mí. Al contrario. No hay bosque en mí. Estoy yo en el bosque. Es justo lo contrario. Estoy yo en el bosque. La hipótesis realista de que hay un bosque en sí, por tanto independiente de mí, es falsa. Pero la hipótesis idealista de que lo que hay es un bosque en mí, que por tanto el bosque es idea mía, es igualmente falsa. Yo estoy en el bosque.

El bosque es algo perfectamente real, sí, pero su realidad de bosque no la tiene más que conmigo. El bosque me necesita a mí para ser él un bosque. Esta es la cuestión. Como ven ustedes, Ortega se pone más allá desde el comienzo, desde el comienzo de su filosofía. Se pone más allá de la dualidad de la filosofía, realismo, idealismo, realidades en sí o realidades en mí. Kant, por ejemplo, Kant considera que la cosa en sí, das Ding und Sich, es incognoscible. Porque naturalmente la cosa se me presenta únicamente cuando se me presenta y yo no puedo conocer nada más que como phainomenon, como fenómeno. Es decir, cuando...

Parece esa realidad, esa cosa en sí, ajustada, sometida al espacio, el tiempo y las categorías. Naturalmente, Kant tiene toda la razón. Sí, pero esto lo interpreta Kant como una deficiencia del conocimiento. Esos son los límites del conocimiento. El conocimiento no es capaz de conocer la cosa en sí. Pero sigue quedando como ideal de conocimiento el de la cosa en sí. Ahora bien, este conocimiento no es posible. Yo no puedo conocer la cosa en sí. Esto es contradictorio. Porque conocer es justamente hacer que la cosa en sí entre en mi subjetividad y por tanto quede sometida al espacio, al tiempo y a las categorías. Pero es que esto no es una limitación del conocimiento. Es la definición del conocimiento. Eso es conocer, precisamente.

Hay un resto de realismo en el idealismo. Y por esto precisamente se pasa del en sí al en mí. Que es una recaída en el realismo, solo que a la inversa. Es una especie de realismo del sujeto. En definitiva es una nueva manera de cosificación. Ortega da un paso decisivo desde el comienzo. Se pone más allá. Se pone más allá de ambos, del realismo y del idealismo, del en sí y del en mí. Al descubrir una realidad bosque, una realidad tal, que consiste en posibilidades. Posibilidades.

Es decir, el bosque es un repertorio de posibilidades mías. Lo latente es igualmente real que lo presente, y lo pone con el ejemplo trivial de cualquier cuerpo, un cuerpo tridimensional. Es evidente que el espesor es latente, es que es menos real y menos evidente. ¿Es más real que la superficie? Evidentemente no. Ah, pero es constitutivamente latente. Está detrás de la superficie, pero no tiene menos realidad. Justamente la interioridad se delata, se denuncia, aparece en la superficie, se hace patente en la superficie, pero lo que se hace patente es lo latente. ¿Es más real que la superficie? Es más real que la superficie.

Es decir, nos encontramos con una nueva concepción de la realidad que incluye las posibilidades. Vamos a seguir viendo algunos fragmentos del análisis del bosque que continúa en varias páginas para ir encontrando los elementos decisivos. Dice un poco más atrás Ortega, un poco después. Dice un poco más atrás Ortega, un poco después.

un curvo brazo de cristal que ciña la raíz de este roble. En el roble ha entrado ahora poco una oropéndola como en un palacio la hija de un rey. La oropéndola da un denso grito de su garganta tan musical que parece una esquirla arrancada al canto del ruiseñor, un son breve y súbito que un instante llena por completo el volumen perceptible del bosque. De la misma manera llena súbitamente el volumen de nuestra conciencia un latido de dolor. Tengo ahora delante de mí estos dos sonidos, pero no están ellos solos. Son meramente líneas o puntos de sonoridad que destacan por su genuina plenitud y su peculiar brillo sobre una muchedumbre de otros rumores y sones con ellos entretejidos. Si del canto de la oropéndola posada sobre mi cabeza, el sonido de la oropéndola es el sonido de la oropéndola, el sonido de la oropéndola es el sonido de la oropéndola, y del son del agua que fluye a mis pies.

¿Hago resbalar la atención a otros sonidos? Me encuentro de nuevo con un canto de oropéndola y un rumorear de agua que se afana en su áspero cauce. ¿Pero qué acontece a estos nuevos sones? ¿Reconozco uno de ellos sin vacilar como el canto de una oropéndola? Pero le falta brillo, intención. No da en el aire su puñalada de sonoridad con la

misma energía. No llena el ámbito de la manera que el otro, más bien se desliza subrepticiamente, medrosamente. También reconozco el nuevo clamor de Fontana, pero ¡ay! da pena oírlo. ¿Es una fuente valetudinaria? Es un sonido como el otro, pero más entrecortado, más sollozante, menos rico de sones interiores, como apagado, como borroso. A veces no tiene fuerza para llegar a mi oído. Es un pobre rumor débil. Es un pobre rumor débil que se cae en el camino.

Tal es la presencia de estos nuevos sonidos, tales son como meras impresiones. Pero yo al escucharlos, no me he detenido a describir según a qué he hecho su simple presencia. Sin necesidad de deliberar, apenas los oigo los envuelvo en un acto de interpretación ideal y los lanzo lejos de mí. Los oigo como lejanos. Si me limito a recibirlas pasivamente en mi audición, estas dos parejas de sonidos son igualmente presentes y próximas. Pero la diferente calidad sonora de ambas parejas me invita a que las distancie atribuyéndoles distinta calidad espacial. Soy yo, pues, por un acto mío, quien las mantiene en una distensión virtual. Si este acto me conviene, yo lo haré.

faltara la distancia desaparecería y todo ocuparía indistintamente un solo plano. Cuando Ortega escribía esta página no había aparatos para grabar. Si los hubiera habido, hubiera puesto este ejemplo probablemente. Si yo grabo los sonidos, si yo pongo en este bosque un aparato que registra los sonidos, registra por igual, con la misma imparcialidad, la fuente cercana y la fuente lejana, la oropéndola que está encima de mi cabeza y la oropéndola que está en otro lugar del bosque. Sin diferencia. De una manera perfectamente neutral. Ah, pero yo no. Yo percibo unos como cercanos y otros como lejanos. No es que haga una inferencia, no es que diga, no es que pi...

No piense que uno está cerca y otro está lejos. Es que lo oigo como cercano o lo oigo como lejano. Es decir, es un acto mío el que los separa, el que establece esa distensión entre ellos, que es absolutamente inmediata y objetiva. Resulta de aquí, añade Ortega, que es la lejanía una cualidad virtual de ciertas cosas presentes. Esto es importante. El aparato registrador registra por igual un sonido y otro. Están presentes. Cualidad que sólo adquieren en virtud y acto del sujeto. El sonido no es lejano. Lo hago yo lejano. Análogas reflexiones cabe hacer sobre la lejanía. La lejanía visual de los árboles, sobre las veredas que avanzan buscando el corazón del bosque. Toda esta profundidad de lontananza existe en virtud de mi colaboración. Nace de una estructura de relaciones que mi mente interpone.

entre unas sensaciones y otras. Hay, pues, toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos el mundo de las puras impresiones. Bien que le llamemos mundo patente, pero hay un transmundo constituido por estructuras de impresiones que si es latente con relación a aquel no es por ello menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros abrir algo más que los ojos. Ejercitar actos de mayor esfuerzo. Pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad aquel. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros. Es decir,

La realidad me aparece con una estructura. No son meras impresiones. La realidad no es mera impresión, hay estructuras de impresiones. Y justamente cuando las impresiones se dan en estructura, son realidad. Son impresiones de realidad. Y esa realidad no es menos real, por necesitar un esfuerzo. Y continúa Ortega, para que vean ustedes el alcance

filosófico de lo que está diciendo. El apartado siguiente se llama Trasmundos. Y dice en él, Este bosque benéfico que unge mi cuerpo de salud, ha proporcionado a mi espíritu una grande enseñanza.

como deben ser los maestros, sereno y múltiple. Además practica la pedagogía de la alusión, única pedagogía delicada y fecunda. Quien quiera enseñarnos una verdad, que no nos la diga, simplemente que aluda a ella con un breve gesto, gesto que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta los pies de la nueva verdad. Las verdades, una vez sabidas, adquieren una costra utilitaria. No nos interesan ya como verdades, sino como recetas útiles. Esa pura iluminación subitánea que caracteriza la verdad, tiene la esta sólo en el instante de su descubrimiento. Por esto su nombre griego, Aleceia, significó originariamente lo mismo que después la palabra apártate,

Es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor. Quien quiera enseñarnos una verdad que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros. Ahí está la teoría de la verdad haciéndose, de la verdad in fieri. Y ahí está toda la teoría de la alécea que va a ser famosa en la filosofía contemporánea cuando Heidegger la introdujo en Sein und Zeit, el año 1927. Pero estaba en 1914, con el mayor rigor en su conexión con la palabra apocalipsis, acumulando los sinónimos, las palabras españolas que completan e integran, el sentido de la palabra griega alécea, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación.

desvelación, quitar de un velo o cubridor. La cosa no puede estar ni más clara, ni más explícita, ni más enérgica. Y añade Ortega después, si no hubiera más que un ver pasivo, quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando. Un ver que es mirar. Es interesante cómo hay una serie de doctrinas filosóficas que parecen la última palabra, parece que se acaban de descubrir. Y están escritas y publicadas, en español, hace 66 años. Exactamente.

no hay en esto, dice, mayor cantidad de misticismo que cuando decimos estar viendo un color desteñido ¿qué color vemos cuando vemos un color desteñido? el azul que tenemos delante lo vemos como habiendo sido otro azul más intenso y este mirar el color actual con el pasado a través del que fue es una visión activa que no existe para un espejo es una idea la decadencia o desvaído de un color es una cualidad nueva y virtual que le sobreviene dotándole de una como profundidad temporal sin necesidad del discurso, en una visión única y momentánea descubrimos el color y su historia su hora de esplendor y su presente ruina y algo en nosotros repite de una manera instantánea ese mismo movimiento de caída

de mengua. Ello es que ante un color desteñido hallamos en nosotros como una pesadumbre. El color desteñido no es un color del espectro. El color desteñido desde el punto de vista meramente físico o meramente perceptivo, entendiendo por percepción la percepción abstracta de un laboratorio de psicología, es un color determinado por una cierta longitud de onda, que se puede medir, que se puede precisar. Pero nosotros vemos un color desteñido cuando vemos una vieja bandera, por ejemplo, en un museo. Cuando vemos una vieja bandera, tiene un color, tiene un color. Desde el punto de vista meramente físico es un color común. Como cualquier otro. Si nosotros hacemos una fotografía de esa bandera,

la cámara, recoge su color sin más. Pero nosotros no lo vemos como un color sin más, lo vemos como un color desteñido. Es decir, vemos al mismo tiempo el color originario y el color que estamos percibiendo. Nuestra visión es interpretativa, es una percepción intelectiva, es una percepción intelectual. Si miramos la bandera de las Navas de Tolosa o el estandarte de Don Juan de Austria en Lepanto, que se guarda en Santa Cruz, en Toledo, no nos limitamos a ver el color actual, sino que vemos ese color actual como desteñido, es decir, como habiendo sido otra cosa. Pero naturalmente...

Personalmente, esto nos pasa de un modo constante. Por ejemplo, cuando yo veo a una persona, yo veo su edad. Cuando yo veo a una persona, veo una cara de 20 años, o de 50, o de 90. En un acto perceptivo. No es que yo vea la cara y piense, esta persona debe tener 60 años. No es eso. Es que la veo como de 60 años. O la veo como de 20. Es una percepción. Es una percepción intelectiva. Es una percepción interpretativa, como es la percepción humana. No es que haga un razonamiento. Esto es lo importante. No es que yo haga un razonamiento, aparte. Es que yo veo un chico o una chica, lo veo como chico, como chica de 20 años. Eso que percibo.

y haga razonamientos y diga, pues debe tener 20 años, y vea a su lado otra cara y diga, pues debe tener 90. No, no es esto. Ahora, nada de esto refleja una cámara o un espejo, o la grabación del sonido, como antes decíamos, porque no perciben, no tienen percepción. Ni la cámara percibe, ni el grabador, ni el espejo. Percibo yo. Y yo percibo lo presente y lo no presente. Percibo lo presente como indicio de lo no presente. Percibo lo patente en cuanto lo latente se patentiza en ello. Del mismo modo que yo los estoy viendo a ustedes ahora, yo no veo más que la parte delantera. ¿Listo? Yo veo más que la parte delantera. Pero ustedes imaginen...

la sorpresa que yo tendría si diera la vuelta y encontrara que ustedes no tienen espalda. La sorpresa sería mayúscula, lo cual quiere decir que los percibo con espalda. Mi percepción los percibe tridimensionales, de bulto y con espalda. Justamente el que yo tendría una tremenda sorpresa, digamos una decepción, si al dar la vuelta encontrara que ustedes no tenían espalda, prueba que cuento con ella. Es decir, que mi percepción de ustedes no se limita a lo que veo, no se limita a lo patente, a lo que la cámara o el espejo recogen, sino que hay una intervención mía absolutamente decisiva, pero que no subjetiviza la realidad. ¿Por qué? Esta es la cuestión. Es que la realidad misma,

Me incluye a mí. Y sin ella no la hay. La dimensión de profundidad, añade Ortega, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una superficie. De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores. El uno, cuando la tomamos como lo que es materialmente. El otro, cuando la vemos en su segunda vida virtual. En el último caso, la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo. Es lo que llamamos escorzo. El escorzo es el órgano de la profundidad visual. En él, se dilata. Hallamos un caso límite donde la síntesis es la misma.

La simple visión está fundida con un acto puramente intelectual. La simple visión está fundida con un acto puramente intelectual. ¿Qué quiere decir Scorzo? La palabra Scorzo es una palabra de origen italiano, tomada de la escultura y de la pintura. Es el acortamiento que se produce cuando yo miro las cosas en una cierta perspectiva que deforma las proporciones reales. Yo lo estoy mirando a ustedes. Ustedes tienen los brazos en diferentes

posturas. Por ejemplo, estoy viendo en este momento, en el fondo de la sala, un brazo que se presenta perpendicularmente al suelo. Y si yo estuviera pintando, o si yo hiciera una fotografía,

ese brazo aparecería con una longitud proporcional a la longitud que tiene. Pero otros, algunos de ustedes tienen los brazos en otras posturas. Los tienen mirando hacia mí, tendidos más o menos en diferentes ángulos, pero tendientes hacia mí. Y entonces, naturalmente, aparecen más cortos, aparecen acortados. Si yo los pintara en el lienzo, o si yo hiciera una fotografía, aparecerían en la fotografía ocupando una longitud menor que la que corresponde al brazo real. Es decir, ese acortamiento se debe a la postura del brazo. Y el pintor o el escultor... Tiene que tener en cuenta ese elemento para que precisamente se vea el brazo.

como es precisamente cuando yo en un cuadro en un cuadro veo un brazo tendido hacia hacia mí hacia el espectador para que yo vea el brazo normalmente para que vea el brazo como como es el brazo en relación con el conjunto de la figura lo tengo que pintar más corto esto es el escorzo el escorzo es por tanto la deformación que introduce la perspectiva yo veo las cosas desde un punto de vista y justamente ese punto de vista introduce transformaciones esto el pintor o el escultor lo sabe del modo más inmediato y lo tiene que ir viendo y y si no lo vea lo vea lo vea y le dice bueno si no lo vea ahora ya no lo sé y en el ejecutar físicamente. Piensen ustedes, por ejemplo, como en la pintura primitiva, en que no se conoce todavía la perspectiva, ni las leyes de la perspectiva se dominan.

Por esto vemos estas figuras, por ejemplo, que aparecen en una casa y tienen el mismo tamaño de la casa. Aparecen en una torre, unas cabezas que asoman por entre las almenas, por ejemplo, que hace estos efectos deliciosos estéticamente para nosotros de la pintura primitiva. ¿Cómo a veces se intenta dar esta impresión con procedimientos cromáticos? Hay un ejemplo muy curioso. La Anunciación del Franchirico. Yo tengo una copia. Tengo en mi casa una copia que encargué a un pintor amigo el año 41 e hizo una excelente copia. De este cuadro que está en el Prado, como saben ustedes. Ahora, este cuadro en el Prado es distinto del mío porque en el mío hay dos escenas.

hay una escena principal que ocupa la mayor parte del cuadro, que es el ángel Gabriel haciendo la anunciación a María. Y a la izquierda hay una franja mucho más estrecha, es aproximadamente como la cuarta o quinta parte del cuadro, en que está el paraíso, el jardín del paraíso, y el ángel con la espada flamígera que expulsa del paraíso a Adán y a Eva. En mi cuadro, la parte principal está pintada en colores brillantes, azules, rosas, oros, muy brillantes. Y el dibujo es muy nítido. En cambio, en la parte de la izquierda, la parte del paraíso, está pintada de una manera mucho menos nítida, más borrosa, más vaga, y de un color...

en que el verde tiende a pardo, muy poco brillante, muy apagado. Preguntarán ustedes por qué mi copia es diferente de la original. Bueno, es que después de hacerse esta copia, el cuadro fue limpiado. En el Museo del Prado hicieron una limpieza del cuadro. Y entonces resultó que al limpiarlo, la parte de la izquierda quedó tan brillante y tan nítida como el resto. Está brillantísimo de color y el dibujo es muy preciso. Yo no sé. A mí me gusta más, no es que me guste más mi copia, por supuesto, pero me gusta más cómo está mi copia. Porque

yo creo, tengo la impresión de que se les fue la mano. Es decir, de que probablemente lo limpiaron demasiado. Es decir, parece muy probable que Frangelico...

diera un barniz de oscurecimiento a la parte de la izquierda, justamente para que fuera menos brillante. ¿Por qué? Pues porque es un segundo plano. Es decir, el argumento del cuadro tiene una escena principal, que es la Anunciación. Ahora bien, la Anunciación se entiende por el pecado de Adán y Eva. Es decir, es el pecado de Adán y Eva que tiene como consecuencia la redención, y por tanto la encarnación de Cristo, que es justamente lo que el arcángel Gabriel anuncia a María. Por tanto, es como un antecedente, un antecedente que explica el tema principal del cuadro, que es la Anunciación. ¿Por qué? Porque si un pintor moderno hubiera podido valerse de la perspectiva, y haber dibujado en perspectiva lejana, como algo lejano,

la escena de la expulsión del paraíso. Pero Frangelico es un pintor todavía primitivo y no domina la perspectiva. Entonces hace cromáticamente el equivalente del distanciamiento espacial que la perspectiva hubiera podido hacer. Y hace menos brillante la escena antecedente, con lo cual queda en segundo plano. La atención se fija, desde luego, en la escena en que en la casa de la Virgen María aparece el arcángel Gabriel con su mensaje. Y solo en un segundo momento de atención el espectador se fija en la escena del paraíso, porque es borrosa y porque está cromáticamente disminuida. Pero si ustedes se dan una vuelta por el prado, cosa que siempre conviene, y ustedes ven este prodigioso cuadro.

Verán ustedes cómo esa diferencia desaparece ahora. Es tan brillante la parte de la izquierda como el resto. La atención va por igual a las dos partes, a la totalidad del cuadro. Posiblemente frustrando un propósito del propio pintor, es muy posible, esto no se puede comprobar documentalmente, pero sería sumamente verosímil. En todo caso, y sea lo que quiera de la génesis de la pintura, el hecho es que en la versión antigua, que ha quedado reflejada, curiosamente, en esta copia que tengo en mi casa, hay la diferencia de los dos planos. Hay una escena principal y una escena secundaria. En el cuadro tal como está actualmente en el Museo del Prado no hay esa diferencia. Ven ustedes cómo hay un problema de escorzo. Y el escorzo se consigue, el efecto del escorzo se consigue no mediante el dibujo. No es un problema de perspectiva en el sentido del dibujo, sino por un elemento cromático.

Como se puede hacer con unas notas más bajas en una cosa musical, usando sonidos. Pero lo que me importaba es llegar a esta conclusión. El escorzo es el órgano de la profundidad visual. En él hallamos un caso límite donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual. Fundida. Es decir, es un acto. Un acto que es a la vez visivo, perceptivo e intelectivo. Y esa es justamente la visión humana. Esa es la percepción humana. Esto me parece que representa un cambio capital en el planteamiento del problema de la realidad. Por lo pronto advierten ustedes cómo Ortega no habla para nada de ser. Está hablando de realidad. Es la realidad lo que le importa.

diferentes modos de realidad, tal como aparece. La realidad tal como la encuentro, perceptivamente, visual, auditiva, táctilmente, pero no en el laboratorio. No tomando una percepción abstracta, tal como puede aparecer en un laboratorio de psicología, sino es la percepción real, es la percepción humana, es la percepción vital, por tanto, como acto vital, y esa percepción es intelectiva. Absolutamente lo es. Ver es interpretar e interpretar es ver.

Y entonces aparece la realidad como algo absolutamente real. Justamente es aquello con lo cual me encuentro. Es aquello que me obliga a pensar.

Esa circunstancia que me oprime y con la cual me encuentro. Ah, sí, pero resulta que en esa realidad intervengo yo. Soy un ingrediente de ella. Sin mí no hay bosque. Pero, insisto, no es que haya un bosque en mí. Al contrario, yo estoy en el bosque. O del mismo modo, esto como ven ustedes no es más que una ejemplificación de la tesis capital. Yo soy yo y mi circunstancia. Ortega no dice que yo estoy en la circunstancia. No es eso. Es que yo soy yo y mi circunstancia. Yo soy circunstancial. Ah, pero naturalmente no hay circunstancia sin mí. ¿Qué quiere decir esto? Sería en contrasentido. Circunstancia es lo que está alrededor de mí. La realidad que me oprime es que yo estoy en la circunstancia. Es lo que es mi vida. Es previa a los dos.

Dos elementos dinámicos, yo y circunstancia, que se descubren cuando yo analizo esa realidad primaria que es mi vida. No es por tanto una realidad compuesta de dos elementos, no es esto, en modo alguno. Yo y circunstancia son dos elementos secundarios respecto de una realidad previa que es mi vida. De tal manera que no existe uno de los dos términos sin el otro. Una circunstancia a secas es un contrasentido. Circun qué. Circunmé. Entorno mío, entorno de mí, eso es circunstancia. Pero yo soy circunstancial, yo no estoy nunca solo, yo estoy en una circunstancia. Hay una realidad primaria, lo que llamará Ortega el diálogo dinámico de yo con la circunstancia, esa es la realidad verdadera. Que es mi vida, algo que acontece. Gracias por ver el video.

y que no es cosa. Todas las cosas se dan en mi vida. Sean del tipo que sean. Cosas materiales o no. Cosas. Realidades fijas dadas con una consistencia determinada. Surgen dentro de esa realidad primaria que es yo, haciendo algo con las cosas. Y el ejemplo del bosque es precisamente la expresión intuitiva, directa, inmediata, puramente perceptiva y física. Yo estoy en el bosque realmente. De esta situación. Y naturalmente por eso el bosque aparece como una serie de posibles actos nuestros. Es decir, es una realidad que consiste en posibilidad. Hay muchas realidades. Piensen ustedes en lo que es una ciudad. Una ciudad es un conjunto de actos positivos.

Una ciudad no tiene sentido más que en función del hombre que habita en ella. De otro modo, no hay ciudad. No tiene ningún sentido. Lo que pasa con el color. El color es absolutamente objetivo, pero sin mí no hay color. Y el ejemplo del color desteñido lo pone de manifiesto. Porque precisamente en el acto de percepción del color desteñido aparecen dos colores. El actual y el pasado. Es decir, yo veo argumentalmente la decadencia del color, su desvahimiento o descaecimiento hasta llegar al color desvahido que estoy viendo, que es absolutamente presente. Pero que es presente llevando su historia consigo. Del mismo modo, cuando yo veo una cara la veo como un resultado. Cuando yo veo una cara humana la veo como resultado de innumerables acciones. A un cierto nivel, y por eso la veo en un nivel de edad. Y es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la

verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que la verdad es que

Ustedes fíjense, por ejemplo, en un hecho Si cuando yo veo una cara, esa cara es masculina o femenina ¿Qué quiere decir esto? O quiere decir que la interpreto precisamente como algo En que se manifiesta una forma de vida humana Que es de hombre o de mujer Ustedes piensen, por ejemplo, la desazón profunda que produce Un fenómeno no tan infrecuente ahora Cuando adelante de una cara no sabemos si es hombre o una mujer Eso ocurre a veces Yo recuerdo haber ido durante dos horas en un tren Entre Bélgica y Holanda, sentado Delante de dos personas Iban delante, con perfecta luz Y a una distancia de metro y medio de mí Por tanto, en condiciones perceptivas admirables, mejorables Y no estaba muy seguro Al cabo de un tiempo decidí que uno de ellos era hombre La otra persona dudaba Pensé que, bueno, un 60% Era ella, menos que otra ¿Cómo vamos аились en tenemos que falarme? myself concern no la persona quewow redo no no

60 contra 40, que era mujer, al final del viaje yo más bien había invertido mi apuesta, más bien pensaba que era en vez de 60 contra 40, 40 contra 60, pero al final me apegué del tren y no hubiera podido jurar, no estaba muy seguro. Bueno, esto produce un gran malestar, y produce un gran malestar porque no sabe uno a qué atenerse, porque no sabe uno cómo entender aquello, porque no acabó uno de ver, es decir, hay una deficiencia perceptiva, cuando uno no sabe si una cara es masculina o femenina. O sea, algo análogo nos ocurre cuando vemos a una persona, por ejemplo, de una raza que no nos es familiar, que es como cuando vemos un texto escrito y no conocemos el alfabeto, y no sabemos qué edad tiene. Por ejemplo, es muy frecuente con los orientales, nosotros vemos una cara de un oriental y decimos qué edad tendrá, no sé, 30 años, 50, a lo mejor 70.ih No.

¿Hay casos en que dudamos? Probablemente un chino no duda, lo ve clarísimo, pero un occidental, por lo menos que no tenga gran experiencia de orientales, muchas veces duda acerca de la edad, entre ciertos límites por lo menos. No sabemos bien. Y esto nos dificulta la percepción. Tenemos un malestar perceptivo, justamente porque no conocemos el alfabeto. Hay un aspecto que es sumamente claro y es muy elemental, que es el de un texto escrito. Si yo tengo un texto escrito en español, yo les muestro a ustedes, si aquí hubiera una pizarra, la cosa sería muy clara. Si yo escribo una frase, ustedes imaginen que yo escribo una frase en español, la escribo e inmediatamente la borro de la pizarra. Ustedes la han visto unos segundos. Y yo les pregunto, ¿qué he escrito? Y ustedes... Me dicen, ha escrito usted Meditaciones del Quijote, por ejemplo. La han visto perfectamente.

Yo escribo una frase de igual longitud y borro inmediatamente en una lengua que ustedes no conocen. Por ejemplo, suponiendo que no lo conozcan, en húngaro o en polaco. A lo mejor los dominan ustedes, pero suponiendo que no lo sepan. Yo no lo sé, de modo que... Y yo lo borro rápidamente y les digo, ¿qué he escrito? Seguramente ustedes vacilan. Seguramente ustedes no pueden escribir eso que acaban de ver escrito en la pizarra. Supongamos un tercer paso. Yo escribo una frase también análoga en hindi, o en árabe, o en japonés. Suponiendo también que ustedes no conozcan esos alfabetos o esa manera de

escribir, esa escritura. Ustedes no tienen la menor idea. No pueden ustedes reproducir ni aproximadamente lo que yo he escrito.

eso prueba que no es un asunto meramente de percepción si ustedes tienen una cámara y yo escribo una frase en español y ustedes hacen una fotografía después escribo una frase en húngaro y ustedes hacen otra fotografía y luego hago una frase en hindi y hacen ustedes la fotografía la fotografía es totalmente indiferente registra perfectamente igual una cosa y otra y ustedes mientras han visto muy bien que he puesto meditaciones del Quijote no están nada seguros de que he escrito yo en húngaro y no tienen ni la menor idea de lo que he escrito en hindi lo cual prueba que la percepción la percepción humana no es meramente perceptiva es una percepción intelectiva ustedes no han visto el problema es que ustedes no han visto los caracteres japoneses o los caracteres de la lengua hindi no son cierto

Porque no los conocen, porque no tienen lo que llamaría Platón el Eidos. Falta el elemento interpretativo, falta el elemento intelectivo, y entonces no se ha producido la percepción. Esta es la cuestión. La percepción es diferente como tal percepción. Como ven ustedes, aquí se esboza una idea de realidad bastante diferente. Continuaremos el día próximo. Gracias.