"Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1°., a la deshumanización del arte; 2°., a evitar las formas vivas; 3°., a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4°., a considerar el arte como juego y nada más; 5°., a una esencial ironía; 6°., a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7°., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna" (Ortega y Gasset, *Deshumanización,* III, 360).

La deshumanización del arte plantea dos preguntas: ¿Qué significa arte deshumanizado? ¿Es un simple diagnóstico o es el ideal estético de Ortega? Los críticos suelen convenir en que Ortega se limitó, siempre alerta a los movimientos culturales de su momento, a "filiar el arte nuevo" pero sin dejarse cautivar por él. Estas páginas demuestran lo contrario: que la doctrina del arte deshumanizado es la derivación estética más lógica de su ontología y sociología. Ahora bien, anticipemos que el adjetivo *deshumanizado* es de infeliz elección. El uso de este adjetivo supone un tránsito subrepticio, un equívoco, que puede oscurecer la estética orteguiana. El equívoco consiste en lo siguiente: cuando se dice que los artistas modernos tratan de deformar las formas vivas, se refiere uno a obras concretas de arte, quizá a todas, pero en cuanto individuales y concretas; en este caso el adjetivo "deshumanizado" se aplica con todo derecho; pero cuando se estructura una teoría general del arte, más allá de las obras concretas, el adjetivo es incorrecto, porque las obras *deshumanizadas* son a su vez un modo de manifestarse el hombre y por consiguiente, el arte "deshumanizado" es un modo del *arte humano.* Esta sencilla aporía se encuentra planteada explícitamente en textos de Ortega; hablando en *El tema de nuestro tiempo* de las nuevas tendencias artísticas dice: "Este viraje en la actitud frente al arte anuncia uno de los rasgos más generales en el nuevo modo de sentir la existencia: lo que he llamado tiempo hace el sentido deportivo y festival de la vida" (III, 194). ¿Cómo puede llamarse deshumanizado un arte que, según propias palabras, es "un nuevo modo de *sentir la existencia*"? El texto que nos ha servido de base distingue siete características del arte humano; las dos primeras en realidad son una sola; la cuarta, quinta y séptima: arte como juego, ironía e intrascendencia, pueden también reducirse a una;

finalmente, la tercera y la sexta: que el arte no sea más que arte, también pueden identificarse. Tenemos, pues, tres caractéristicas esenciales del arte deshumanizado: eliminación de formas vivas, arte artístico, arte intrascendente.

La eliminación de formas vivas se realiza en la "iconoclasia" (III, 377), ruptura de los objetos concretos, en la ruptura de las estructuras normales en el orden de los objetos ("Supra e infrarrealismo," III, 374) y en la sustantivación de los medios expresivos: palabra, sonido, color ("La vuelta del revés," III, 375). Se llama "deshumanización" en los escritos orteguianos a la reducción de los medios a fines. Todo lo que, siendo por naturaleza transitivo, es considerado como centro, prescindiendo del complemento a que esencialmente se refiere, es deshumanizado. En este sentido, la filosofía es algo deshumanizado, porque se concentra en la contemplación de las ideas como ideas; ahora bien, lo humano de las ideas es ser representación de cosas (III, 363). Por eso decía ya Platón que el filosofar es un modo de muerte; pues es el primer intento de separación entre el alma y el cuerpo. Otro modo de deshumanización es renunciar a la intrasferible individualidad aceptando modos de vida o expresión consagrados (VII, 41); de ahí que todos los escolasticismos sean modos de deshumanización, puesto que comienzan cabalgando sobre una terminología impuesta; ahora bien, la perspectiva normal del filósofo, es pensar las cosas y desde las cosas encontrar el sentido de la terminología (III, 47). Cuando un pensador al leer a otro, realmente *piensa,* lo que surge es una filosofía nueva en sustancial concordancia con todos los grandes pensadores. Cuando uno se queda con las fórmulas más o menos puras, surge una neoscolástica —Neotomismo, Neokantismo, Neohegelianismo—. Siguiendo esta senda, catalogando en una especie de léxico todas las veces que Ortega emplea el término "deshumanizado" y viéndolo en todas sus ramificaciones, se encuentran dos cosas: 1°., el término es algo consustancial al sistema orteguiano; lo emplea en un elevado número de contextos. 2°., todas las ramificaciones del término concuerdan en una significación esencial: deshumanizar es invertir las perspectivas y los valores normales; considerar sustancia lo que es función, y fin lo que es medio.

Como segunda característica del arte nuevo veía Ortega el intento de que el arte no sea más que arte. Ortega no se limita aquí al puro diagnóstico. Su cambio radical de ideas en 1914, como se anuncia en *Meditaciones del Quijote* frente a los escritos de juventud, le llevaba lógicamente a esta doctrina. En 1916 comienza a publicar *El Espectador.* El sentido de esta palabra supone la doctrina husserliana del acotamiento de esencias que se

describen, que se miran en sus propias estructuras sin huir inmediatamente de ellas a buscar los términos que las componen. En la primera página de *El Espectador* (II, 15 y ss.), Ortega critica la cultura del siglo XIX por tres razones: por haber sido cultura de medios y no de postrimerías; por haber sido ante todo *política*; por su optimismo progresista. El ser cultura de medios —positivismo— le venía de una renuncia voluntaria a las esencias que se muestran en los hechos o fenómenos. Por eso el positivismo le parece a Ortega voluntarista y frente a él postula un positivismo más radical que tome en cuenta la realidad total de un hecho o fenómeno determinado, porque en esa realidad total aparece la esencia. Aunque esto queda un poco oscuro por falta de espacio, se entiende fácilmente leyendo la necrología de Max Scheler que Ortega escribió (IV, 507 y ss.).

La tercera acusación, la del progresismo, no debe ocuparnos, pues es de índole epistemológica e historiológica. Frente al siglo XIX, el hombre del siglo XX había perdido la fe en la ciencia y en lugar de aspirar a recobrar un paraíso perdido, se contentaba con su "desilusionado vivir." Por esto el siglo XX iba a presenciar el ocaso de las revoluciones; el anejo de este título que sigue a *El tema de nuestro tiempo,* más que un anejo, hubiera sido un capítulo-corolario del libro, si Ortega hubiera desarrollado sistemáticamente la doctrina expuesta en él.

Lo que más irrita a Ortega del siglo XIX es su carácter *político.* Para Ortega política es lo opuesto a veracidad (II, 16). Las razones de ese concepto son dos: el político es, por definición, hombre de muchas decisiones unilaterales, mientras el intelectual es hombre de visión pura, que ve la razón del contrario y a quien elegir le cuesta dolor, pues quisiera lograr y gozar la "unitas contrariorum". El político mira las cosas como medios, como útiles para un fin; el intelectual aspira a mirar las cosas "como son", prescindiendo de sus consecuencias incluso morales. Por eso a Ortega, el pragmatismo, que juzga de una idea por sus funciones prácticas, le parece el extrarradio del pensamiento.

¿En qué sentido hacían política de la ciencia los hombres del siglo XIX? En el sentido de que ninguno se contentaba con permanecer en sus límites. La física pretendía elevarse a visión total de la realidad, a hacerse metafísica; la biología no se contentaba con investigar su propio campo, sino que inmediatamente se veía en conflicto con las creencias religiosas; se elevaba a antiteología; la música pretendió en Wagner alcanzar todo el diámetro de la realidad. Frente a esta actitud Ortega introduce el interés por la circunstancia, lo individual, lo inmediato y además comprueba que, al llegar las grandes catástrofes del siglo XX, el

hombre se encontró con muy pocas ideas claras sobre su ser, por ese afán cósmico del siglo XIX.

Este esquema quizá parezca un poco simplista a quien esté acostumbrado a estudios analíticos. ¿No son del siglo XIX Ranke, Schopenhauer y Kierkegaard, que proclaman los derechos de la vida e individualidad? ¿Cuándo escribe Nietzsche? Sin embargo, sería erróneo criticar con unos textos la visión orteguiana. Ortega conoce esos textos, pero va más allá intentando definir las *creencias vigentes* en la vida colectiva de la segunda mitad del siglo, sobre todo, y que para él son la mentalidad predominante en 1910. El año exactamente en que él publicaba "Adán en el paraíso," un *peccatum juventutis,* confesión de idealismo, universalismo y "política" en el sentido que él criticará después.

En el ensayo citado Ortega exorbita todos los problemas de que trata. Las cosas se destruyen apriori y se dice que son "conjuntos de relaciones". Con esta definición el filósofo renuncia realmente a definir; lo que hace es huir de las cosas para decirnos de qué se componen. Pero la exageración sigue: "Cada cosa concreta está constituida por una suma infinita de relaciones. Las ciencias proceden discursivamente, buscan una a una esas relaciones, y, por lo tanto, necesitarán un tiempo infinito para fijar todas ellas. Ésta es la tragedia original de la ciencia: trabajar para un resultado que nunca logrará plenamente. De la tragedia de la ciencia nace el arte. Cuando los métodos científicos nos abandonan, comienzan los métodos artísticos. Y si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concretación" (I, 483). Lo característico de este texto, es el empobrecimiento del mundo por reducción a unidades universales. El Ortega que un día va a ser el espectador, revelador de infinitos aspectos de realidad nunca percibidos antes, no tiene en este momento más que tres asideros: el mundo como un torbellino de relaciones, la ciencia que trata de abarcarlo por una parte y el arte que abarca lo inaccesible a la ciencia. Hasta qué punto el esquema es artificioso, lo prueba el que Ortega en este caso no sabe qué hacer con la moral, que siguiendo la línea kantiana aparece como dimensión de la cultura en todos sus escritos juveniles. Aquí arte y ciencia se dividen el mundo: "Divisum imperium cum Jove Caesar habet".

Si comparamos la actitud descrita con el curso *¿Qué es filosofía*? de 1929, notamos un giro diametral en el pensador. La lección tercera de ese curso se dedica a mostrar que las crisis de principios que han sufrido las ciencias en este siglo es el encuentro de su recto camino, que es redu-

cirse a la investigación de su objeto sin incursiones a campos forasteros: "Consciente de su poder como ciencia, desdeña la física hoy atribuirse místicas superioridades que serían fraudulentas" (VII, 304); actitudes paralelas señala en biología, en matemáticas y en teología. La teología, en efecto, tanto la protestante como la católica, procura purificarse de filosofemas y atenerse a la Sagrada Escritura y a la Vida de la Iglesia, que son sus propias fuentes. Y no falta el corolario estético; en la página 307 hay una nota que dice: "Nótense fenómenos paralelos en el arte y en la política actuales."

Para quien lea con detención las páginas aludidas y vea el entronque sistemático de la *Deshumanización* con el concepto orteguiano de ciencia, filosofía y política, le será incomprensible que se considere *La deshumanización del arte* un ensayo de puro diagnóstico. Podrá no gustarle a Ortega ninguna obra concreta del arte nuevo. Podrá no decirle nada, a diferencia de la Gioconda o de Velázquez; pero la tendencia del arte nuevo es la única que se le presenta históricamente inteligible. No olvidemos que Ortega, gran admirador de Cervantes, hubiera firmado contra la resurrección de Cervantes en el siglo XX, y que amor al pasado consistía para él en querer que fuera pasado.

La tercera nota del arte deshumanizado era su intrascendencia. En "Adán en el paraíso" el arte asumía la función trascendente de reconstruir las cosas en su individual realidad; pero como esta realidad era a su vez una encrucijada de relaciones, sobre el objeto de un cuadro gravitaba el universo entero y el objeto del cuadro ideal era "Adán en el paraíso," el corazón de Adán sosteniendo como un Atlas el espacio, el tiempo y la historia. Al estructurar su filosofía de la razón vital, Ortega abandona estas exageraciones, aprendidas probablemente en las clases de Simmel. La obra de arte se aísla del universo, comienza y termina en sí misma. El marco le da contornos definidos y la convierte en una cosa entre otras muchas igualmente justificadas. Pero aparte de ésta que llamaríamos degradación sociológica de la obra de arte, es que los objetos mismos pintados no son objetos de elevado rango y no están pintados con respeto; quizá no son ni objetos definidos. "Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo" (III, 384).

En esa misma página añade Ortega unas elucubraciones sobre el deporte, sobre el culto al cuerpo como sentido festivo de la vida; después recuerda que la historia se mueve conforme a grandes ritmos biológicos y que en unas épocas predominan los viejos y en otras los jóvenes y las

maneras juveniles. Pero esto no es más que repetir las ideas madres de su sistema filosófico expuestas en *El tema de nuestro tiempo* (1923). La oposición entre trabajo y deporte; triste el primero, festivo el segundo; el origen deportivo del estado (II, 607-623) y, finalmente, el sentido deportivo de la filosofía: "Yo prefiero que se acerque el curioso a la filosofía sin tomarla muy en serio, antes bien, con el temple de espíritu que lleva al ejercitar un deporte y ocuparse en un juego. Frente al radical vivir, la teoría es juego, no es cosa terrible, grave, formal" (VII, 347). La jovialidad e intrascendencia del nuevo arte se presenta en perfecto paralelo con el de la filosofía; para Ortega esta actitud es mucho más sincera como actitud filosófica que la angustia: ... "Y todo ello con calma jovial —un temple tan 'existencial' como puedan serlo iracundias, acedías y angustias—." (VII, 23). De esta ontología en que el encuentro con el ser se da en la alegría y entusiasmo —deporte, jovialidad— surge la nueva ética de Ortega como ética de la ilusión frente a las clásicas éticas del deber (VII, 426).

Los textos anteriores nos fuerzan de nuevo a concluir que las famosas páginas de Ortega sobre el arte deshumanizado son un capítulo perfectamente entroncado en el sistema de la razón vital como se va desarrollando desde *El tema de nuestro tiempo* hasta el curso filosófico de 1929. Las primeras bases están en *Meditaciones del Quijote*. Ahora bien, en los escritos juveniles de Ortega —desde 1904— abundan los temas de estética. Las ideas defendidas en estos escritos, son las clásicas de los románticos alemanes y su texto más explícito es "Adán en el paraíso". Se puede hablar con todo derecho, por tanto, de "dos estéticas" en la obra orteguiana.

Siempre queda el equívoco del término "deshumanizado". Un arte o una estética que están en lógica conexión con una ética y ontología, no pueden llamarse deshumanizados.

Al hablar de arte, he puesto indistintamente ejemplos de pintura, poesía y música. Esto deja mi estudio en una cierta vaguedad, de la que soy perfectamente consciente; pero, como Ortega, autor inmensamente sistemático no ha dado expresión sistemática a su sistema, él mismo no está exento de culpa en esta vaguedad.

Estas líneas son el esquema incompleto de un libro extenso: *Hacia el sistema de Ortega y Gasset* que voy escribiendo. En él distinguiré con nitidez la aplicabilidad del término *deshumanizado* a las distintas artes y sistematizaré la visión orteguiana de la poesía, de la expresión, del teatro, de la pintura, etc. Las afirmaciones tajantes de este artículo son preguntas

en el momento en que voy enlazando la dispersa expresión de Ortega para darle forma sistemática.

CIRIACO MORÓN ARROYO

University of Pennsylvania, Philadelphia