

La deshumanización del arte *es, sin duda, uno de los textos que mayor influencia ha ejercido en el pensamiento estético del siglo XX. Escrito en plena efervescencia de las de las vanguardias histórica, hilvana toda una teoría del arte llena de resonancias sociológicas que serán desarrolladas hasta sus últimas consecuencias en La rebelión de las masas. Una de las virtualidades más acentuadas del texto consiste, sin duda, en reconvertir algunas de las verdades esenciales de la estética kantiana para ponerlas al servicio de la nueva interpretación de los fenómenos de vanguardia, rompiendo de esa forma con los vestigios de una sentimentalidad romántica que se interponía entre la obra de arte y la apreciación verdaderamente artística de la misma. Resultaba, por tanto, de obligado cumplimiento que la sección “Pasajes” se ocupara de un texto tan imprescindible. En tal sentido, el profesor Antonio Gutiérrez Pozo aborda una relectura de esta obra partir de algunas de las teorías del arte más significativas de nuestro propio presente.*

**RELECTURA DE LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE
DE ORTEGA Y GASSET
Antonio Gutiérrez Pozo
Universidad de Sevilla**

Nos proponemos en estas páginas plantear el problema del valor que puede tener *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset para la comprensión de lo que en un sentido muy amplio podemos calificar como ‘arte contemporáneo’ o ‘arte actual’, es decir, el arte desde las denominadas ‘vanguardias históricas’. Nos preguntamos si *La deshumanización del arte* puede decirnos algo en 2012 sobre el arte de nuestro tiempo y si juega algún papel en la reflexión actual sobre el arte. Ahora bien, teniendo en cuenta que puede afirmarse que el único arte real y efectivo es el arte de hoy, entonces puede concluirse que aclarar el valor que *La deshumanización del arte* tiene para el arte de hoy equivale a aclarar el valor que tiene para el arte en general, equivale en suma a presentar su perspectiva acerca de la esencia del arte. Qué nos dice *La deshumanización del arte* sobre el arte de hoy supone por tanto esclarecer su comprensión de la esencia del arte, cuyo único representante vivo y actuante es el arte de hoy.

Pero *La deshumanización del arte* no es una obra aislada. El texto comenzó apareciendo bajo la forma de artículos en el diario *El Sol* en 1924.

Posteriormente se publicó en forma de libro en 1925. Aunque *La deshumanización del arte* es el trabajo más representativo y conocido de la estética de Ortega, hay que advertir que en esos años Ortega publicó otros textos que anticipan, desarrollan, completan, matizan o añaden ideas a las tesis que aparecen en *La deshumanización del arte*. Especialmente encontramos estas ideas en *Musicalia* (1921), *Meditación del marco* (1921), *Apatía artística* (1921), *El tema de nuestro tiempo* (1923, especialmente el cap. IX), *Sobre el punto de vista en las artes* (1924), *Ideas sobre la novela* (1925), *El arte en presente y en pretérito* (1925) y *La verdad no es sencilla* (1926). Además, esos trabajos de Ortega de la primera parte de la década de los veinte de naturaleza estética suponen en general una continuación y profundización de las tesis sobre arte y estética que Ortega había presentado ya desde el inicio de su trayectoria filosófica en distintas obras, especialmente *Renan* (1909), *Adán en el paraíso* (1910), *Meditaciones del Quijote* (1914) y *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914). Por tanto, la comprensión de *La deshumanización del arte* no puede limitarse al libro que lleva ese título. Cualquier averiguación que pretendamos hacer sobre *La deshumanización del arte* y su sentido para lo que denominamos ‘arte contemporáneo’ –y, en consecuencia, sobre la esencia del arte- nos llevará de ese texto a todos esos otros que son su directa continuación, pero también a los textos de los años 40 y 50, como *Idea del teatro* (1946), *Goya* (1946) y *Velázquez* (1943-1954), en los que Ortega combina la estética con la razón histórica y la antropología.

Ortega escribe esos trabajos de los años 20, y especialmente *La deshumanización del arte* en relación con los desarrollos que se están produciendo en su tiempo de la vanguardia artística, a la que él mismo llama ‘arte joven’ o ‘arte nuevo’. Ahora bien, lo primero que hay que advertir es que esta calificación no es demasiado precisa. El propio Ortega no nos ha dejado muy claros los límites de esta denominación. Desde luego podemos afirmar que no coincide exactamente con lo que llamamos ‘vanguardia artística’ puesto que Ortega incluye bajo aquellos títulos a artistas como Debussy, Mallarmé o incluso a Verlaine¹, que no son artistas de vanguardia, de manera que no se puede saber con total exactitud a qué fenómeno histórico/artístico llama Ortega ‘arte joven’². No obstante, y aunque sean imprecisas, las expresiones orteguianas ‘arte joven’ y ‘arte nuevo’ se refieren básicamente al arte de vanguardia de las primeras décadas del s. XX.

La clave del asunto es que Ortega es consciente de que está naciendo un nuevo estilo y su voluntad filosófica de apertura y –aunque sea redundante-tolerancia intelectual, esencial y permanente a lo largo de todo su pensamiento, le lleva constantemente a medirse reflexivamente con la actualidad. Esta apertura lúcida, animada por la voluntad de comprensión de lo actual, es la que le impulsa

a realizar un registro intelectual de esta novedosa experiencia artística. Frente a la actitud acomodaticia de la instalación en lo ya dado y establecido, la actitud orteguiana de apertura intelectual es ya una enseñanza, no sólo en general como algo propio de la tarea del pensamiento, sino, más en concreto, como la actitud adecuada que ha de adoptar la reflexión en relación con los continuos desafíos que le ha planteado y le sigue planteando en el presente el arte de nuestro tiempo. Tan peligrosa es la comodidad del que está instalado en lo ya sancionado y consagrado, y es incapaz de abrirse a nuevos horizontes, como la del que está en constante apertura ciega porque presupone que todo lo nuevo es bueno. Contra esta mala identificación entre lo nuevo y lo bueno, la tolerancia y apertura de Ortega son reflexivas, animadas por la voluntad de comprensión y no por el simple amor a la novedad: “Me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender”³. Ni acomodarse en lo reconocido, ni entregarse positivamente a lo último, pero tampoco juzgar el arte joven –ni positiva ni negativamente-, sólo comprender, ‘sólo’ realizar el esfuerzo exigente de filosofar sobre lo que nace en el horizonte. Ortega escribe que “la intención de este ensayo (*La deshumanización del arte*) se reduce a filiar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos diferenciadores”⁴. Lejos de valorar y juzgar, el libro consiste en un “ensayo de filiar el arte nuevo”⁵. “Yo no pretendo ahora –insiste- ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas (...) El arte nuevo es un hecho universal”⁶, y tenemos la obligación filosófica de comprenderlo, podríamos añadir. Esta es la actitud intelectual de Ortega, una postura que sigue siendo no sólo valiosa sino necesaria para encarar las exigentes experiencias del arte actual.

Se trata de reflexionar sobre el nuevo arte para comprenderlo. Ahora bien, Ortega no pretende comprender las distintas corrientes que forman parte de la vanguardia ni las obras concretas ni los artistas: “Las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocrementemente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular”⁷. A Ortega por tanto no le interesan los diferentes movimientos de vanguardia, obras y autores. Su comprensión del arte joven es independiente de todos esos elementos. Pero es que además parece que no le gusta demasiado: “Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo”⁸. Pero el hecho de que le guste o no es poco relevante. El propio Ortega reconoce que su valoración acerca de si le interesa o le gusta más o menos la nueva producción artística concreta “no debe interesar a nadie”⁹. Es algo meramente personal, relativo al gusto subjetivo e irrelevante para la comprensión reflexiva que realiza Ortega. Pero si no le gusta demasiado personalmente, ni le interesan las corrientes y autores de vanguardia, entonces a qué se debe su interés, por qué la reflexión sobre el arte de vanguardia domina su discurso

filosófico sobre el arte en la década de los veinte, qué es en definitiva lo que pretende comprender cuando se refiere al arte joven.

Efectivamente, del arte nuevo no le interesa lo concreto en tanto que tal, sino que “lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética”¹⁰. Al filósofo Ortega no le interesan las realizaciones particulares del arte de vanguardia sino en tanto que en ella se manifiesta “una nueva intención del arte”¹¹. “De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización”¹². Frente a la pluralidad de direcciones, lo que motiva la reflexión orteguiana es lograr comprender aquella nueva sensibilidad de la que emanan todas las obras y corrientes particulares¹³. Le interesa más la idea de lo que representan, lo que significan en tanto tendencia, que su efectiva realización. Lo que solicita la atención de Ortega como filósofo es el “fondo común” que se afirma en las diferentes corrientes, obras y autores de vanguardia¹⁴. Por eso Ortega hace tan pocas referencias a corrientes concretas y prácticamente ninguna a alguna obra en concreto; se refiere poco o casi nada al arte real concreto, sólo atento a la tendencia artístico-filosófica que le subyace. Dicho de otro modo por él mismo: “He procurado buscar el sentido de los nuevos propósitos artísticos”¹⁵. Le interesan pues medianamente las corrientes y obras del arte nuevo, pero sí le interesa su sentido, intención o tendencia estética, que es el hecho nuevo que ha surgido en el horizonte artístico, y lo que pretende comprender. Esto es lo que cautiva el interés de Ortega y lo que él considera que es el objeto propio de la filosofía ante el arte joven y en general: el sentido o significado de esta nueva sensibilidad, tendencia o intención estéticas.

Ortega nos enseña que la estética o filosofía del arte consiste en una comprensión filosófica del arte, algo distinto de la teoría y la crítica del arte y, más aún, de la historia del arte. Esto, comprender filosóficamente el arte joven y no una teoría o crítica del arte de vanguardia, es lo que hace Ortega y a lo que se refiere cuando escribe que con los jóvenes más alertas y creativos de nuestro tiempo, a los cuales no les interesa el arte tradicional, “cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación”¹⁶. La comprensión filosófica busca el sentido de las manifestaciones particulares y se desentiende de éstas en su particularidad, que es precisamente lo que constituye por otra parte el objeto de la teoría, crítica e historia del arte. No le interesa comprender las distintas corrientes y obras del arte joven, tarea propia de la teoría, crítica e historia del arte, sino su sentido, misión que corresponde a la filosofía. Esta actitud es la que Ortega considera adecuada y exigible a todos los que nos acercamos al arte (actual) filosóficamente. Esto no quiere decir desentenderse de lo particular: la reflexión se dirige a lo empírico, al hecho del arte joven real, como ha insistido Ortega en

varias ocasiones, pero no para hacer teoría o crítica del arte sino filosofía, y esto significa saber que lo particular no es nuestra meta sino el camino para llegar al sentido, al *eidós*. La actitud filosófica con la que Ortega se acerca al arte nuevo es fenomenológica, y su meta es comprender la tendencia común y novedosa de todas sus manifestaciones particulares, su sentido. Lo que hace Ortega es una fenomenología mundana del arte joven: va al hecho (hay una nueva forma de entender y hacer arte) a intuir su *eidós*.

Para acometer esta tarea filosófica no es necesario ni suficiente ser un especialista en el arte nuevo concreto, algo no sólo recomendable sino imprescindible para realizar su teoría, su crítica o su historia. Otra cosa es que esa especialización, aunque no sea indispensable para el tratamiento filosófico del arte, no es desde luego contraproducente sino más bien beneficiosa. Evidentemente sí que es necesario conocer lo suficiente de lo real/particular (del arte nuevo, en este caso) para poder acceder al sentido que en eso particular se afirma. El propio Ortega no era un especialista en arte. Él mismo ha revelado en varias ocasiones ser un gran ignorante en materia artística en general y también se ha referido a su ignorancia respecto al arte de vanguardia acontecido, de manera que difícilmente podía ser su intención elaborar una teoría o crítica del arte vanguardista. En concreto, escribiendo de Goya, reconoce no saber de pintura ni de historia de la pintura¹⁷, y, dos décadas antes, refiriéndose al contraste entre la nueva música de Debussy y Strawinsky, por un lado, y la música *humanista* o *realista* de Beethoven, Schumann y Mendelssohn, por otro, había declarado: “Yo no entiendo nada de música”¹⁸. “Yo soy, confiesa, uno de los hombres que menos conexiones tiene con el arte, del que además cada día entiendo menos”¹⁹. Frente a la actitud imperialista de la filosofía respecto del arte (p. e., Hegel), Ortega destaca que su actitud es de un ‘transeúnte’, es decir, la de alguien que va a otra cosa de la que sí entiende (los asuntos filosóficos), pero que conforme va a lo suyo y desde el horizonte de sus propias preocupaciones ve y dice cosas interesantes de las realidades artísticas que le salen al paso²⁰. Ortega considera muy conveniente que, partiendo siempre de la conciencia de la propia ignorancia, escriban sobre distintas materias quienes no son especialistas y se enfrentan a ellas desarmados²¹. A diferencia de Hegel, Ortega no pretende relegar por tanto a los expertos, a los conocedores del arte, teóricos, historiadores y críticos, afirmando el concepto filosófico como palabra última y absoluta acerca del arte, sino establecer con ellos un diálogo fecundo ofreciéndoles perspectivas tomadas desde ángulos que no son los acostumbrados en sus saberes, los puntos de vista propios del filósofo. Ortega practica una intuición fenomenológica del arte joven que pretende desvelar su sentido o *eidós*, pero, a diferencia de la fenomenología trascendental de Husserl, no se autocomprende como palabra definitiva sino como una voz que desde su perspectiva revela verdad, pero verdad

parcial, es decir, una verdad que invita al diálogo con otras voces, sean filosóficas o provenientes de otras disciplinas. En suma, Ortega combina fenomenología y hermenéutica: una verdad hecha y emitida desde una perspectiva no es la verdad absoluta, científica y trascendental con la que soñaba Husserl, sino una interpretación, una verdad interpretada, pero una verdad (parcial) al fin y al cabo. Las verdades hermenéuticas son las que exigen – necesitan- la apertura a otras voces fenomenológicas reveladoras también de verdad.

Por tanto, aquella actitud filosófica raciovitalista de Ortega de apertura y tolerancia comprensivas mencionada anteriormente, no sólo se despliega ante el objeto pensado sino también respecto de los otros pensamientos presentes o futuros sobre él. Y precisamente la apertura a otras voces es lo que permite la ampliación del conocimiento del objeto por pensar, porque nadie posee en el mundo fenomenológico y raciovitalista de Ortega toda la verdad. La razón vital niega pues el concepto de la ‘última palabra’. Esta es naturalmente la perspectiva desde la que Ortega se acerca al arte nuevo, y por ello afirma que puede que el ensayo *La deshumanización del arte* “no contenga sino errores”, pero que abriga la “esperanza de que tras él se hagan otros más certeros”²². Lejos de creerse palabra esencial, se ve a sí mismo como una voz más en la discusión acerca del novedoso fenómeno artístico: “Entre muchos podremos repartirnos los diez mil nombres” (Da, 385). Nadie tiene ‘la’ verdad, la última palabra, pero todos pueden aportar una verdad parcial. Sólo un pensamiento que se autocomprende de esta manera es en sentido estricto ensayístico, y así, como ensayo, se presenta más o menos explícitamente el pensamiento de Ortega. En concreto, por este motivo denomina ‘ensayo’ a *La deshumanización del arte* en varias ocasiones a lo largo del texto.

Es por tanto un error concebir *La deshumanización del arte* y el resto de los textos anteriormente mencionados de la década de los veinte como un trabajo conjunto de teoría, crítica o historia sobre un momento histórico del arte, el del arte de vanguardia. Si consideramos *La deshumanización del arte* en ese sentido encontraremos el libro decepcionante. Ciertamente, señala V. Bozal, si lo que pretendemos es contrastar sus ideas con el arte de vanguardia efectivamente existente comprobaremos que aquéllas son muy criticables y que no tuvieron demasiado éxito en su supuesta misión de describir aquel fenómeno histórico-artístico²³. A pesar de que algunas de las características que Ortega destaca del arte joven conectan con algunas notas del arte de las vanguardias históricas e incluso del arte más actual (p. e., su voluntad de intrascendencia, esto es, su voluntad de ser ‘sólo arte’, y su afirmación del carácter lúdico del arte), *La deshumanización del arte* no debe ni puede ser leído como una teoría o crítica del arte de la vanguardia. Ni Ortega lo pretendía. *La deshumanización del arte* es

pensamiento conceptual, estética o filosofía del arte. Según Ortega, una filosofía del arte afín por cierto –no sólo epocalmente sino también y sobre todo intencional y espiritualmente- al arte de vanguardia y al resto de productos culturales de la época, fenómenos todos ellos sintomáticos de su (nuevo) tiempo. Esta es la primera nota significativa del arte de vanguardia según Ortega, que es nuevo, joven, y de ahí que lo denomine solamente ‘arte nuevo’ y ‘arte joven’, nunca arte de vanguardia²⁴. Es un fenómeno, junto a otros, que representa la nueva sensibilidad vital que está naciendo en su tiempo, y que significa una ruptura con la anterior cultura burguesa decimonónica. Ortega llama ‘sensibilidad vital’ al fenómeno primario de la historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época²⁵. Arte y filosofía en general son, a juicio de Ortega, los primeros receptores de los movimientos esenciales en los sótanos del mundo histórico-vital, o sea, los productos culturales donde imprime primero su huella la nueva sensibilidad vital naciente en cada momento, el tiempo emergente, de manera que los acontecimientos filosóficos y artísticos son síntomas de lo porvenir²⁶. En concreto, en su tiempo, el arte joven y su propia filosofía, como ejemplo de una fenomenología hermenéutica del mundo histórico-vital, son los síntomas principales del nuevo modo de sentir la existencia que está surgiendo en Europa, los signos del nuevo tiempo. Este arte y esta filosofía son afines a otras experiencias novedosas que están naciendo en otros ámbitos de la cultura y que son, del mismo modo, manifestaciones de la nueva sensibilidad vital: p. e., la nueva física de Einstein, la nueva biología de Uexküll, y la nueva sociopolítica que representa *La rebelión de las masas* del propio Ortega²⁷. De todo ello se desprende que entender el arte joven significa entender la nueva sensibilidad vital naciente. Esta es otra posible lectura de *La deshumanización del arte*. Esto convierte a la filosofía del arte de *La deshumanización del arte* en un elemento más –muy interesante- en la discusión no sólo acerca del arte de vanguardia en particular y del arte en general, sino también acerca de su propio tiempo filosófico y cultural; una filosofía del arte tan creativa como las obras de arte que en su tiempo se producían y que, en virtud de su creatividad, todavía hoy sigue dando que pensar acerca del arte y de las vanguardias artísticas.

Por tanto, hay un arte nuevo, una ‘nueva intención’ de arte, acorde con el tiempo naciente, nuevo en sus objetos (contenidos y formas) y nuevo en lo que respecta a la actitud ante el propio arte. Ortega pregunta por el sentido de esta novedad artística, pretende desvelar el *eidós* del arte joven. Pero el sentido o intención estética de este nuevo arte es precisamente lo que hace de él algo novedoso, de manera que la pregunta orteguiana por el sentido del arte joven equivale a la pregunta por su carácter de novedad. Ortega pretende desvelar el sentido del nuevo arte, o sea, aclarar en qué consiste su novedad. Además, la

reflexión de Ortega sobre el arte de su tiempo en tanto que busca su sentido es radical, de manera que es al tiempo una reflexión sobre la esencia del arte. Al pensar la esencia del arte joven lo que Ortega piensa conscientemente es la esencia del arte en general. En definitiva, la pregunta de Ortega por el sentido o intención estética del arte joven complica la pregunta por su carácter novedoso y la pregunta por la esencia del arte en general. En este sentido *La deshumanización del arte*, como elemento motivador de la discusión acerca de la naturaleza del propio arte, puede resultar valiosa para el arte de hoy, ya que éste, problematizado radicalmente hasta en su propio ser como ha señalado Adorno, se caracteriza esencialmente por plantearse la pregunta por el arte mismo como una de sus cuestiones principales, si no la principal²⁸.

Cuál es entonces el sentido del arte joven según Ortega, su novedad, su intención estética. Resulta evidente que la novedad del arte joven se despliega en torno al concepto de arte artístico o deshumanizado, frente al arte ‘des-artistizado’ y supeditado a lo real/humano predominante en el s. XIX. Ortega es tajante y claro en este punto: “Y buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte”²⁹. Tal es el sentido e intención estética del arte joven, la esencia de la nueva sensibilidad artística, la “tendencia a la purificación del arte”, tendencia que “llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”³⁰. Deshumanizar el arte es pues liberarlo de elementos de la realidad vivida o humana. Por tanto, el sentido del arte joven, su intención o tendencia estéticas, es constituir un arte puro, es decir, un arte que sea puro arte, un arte artístico, descargado de todo lo que no sea arte, liberado de *realidad*. El arte joven quiere ser ante todo y solamente arte, no realidad.

Ahora bien, cómo entiende Ortega el arte que lo contrapone a la realidad. Lógicamente, esa contraposición sólo es posible porque el arte es para Ortega irrealidad, virtualidad, ficción, idealidad, inverosimilitud o metáfora, esto es, otra cosa que la realidad. La comprensión orteguiana se fundamenta sobre la diferencia ontológica entre dos tipos de ser: el ser real y el ser irreal. El arte, los objetos artísticos en tanto que artísticos, pertenecen al ámbito de la irrealidad. Este es también el sentido último de la creatividad artística: la misión del arte es inventar (crear) lo que no existe (algo irreal), y sólo a eso se puede llamar verdaderamente ‘crear’. “La esencia del arte, afirma Ortega, es la creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales”³¹. El arte es “genial transformismo”, “prestidigitación”, o sea, desrealización, transmutación de lo real en irreal³². Esto es lo que sucede en toda verdadera obra de arte. No se trata de crear objetos irreales, fantásticos, en el sentido de seres puramente imaginarios, que no existan en la realidad, sino de

crear en la realidad y con materiales provenientes de ella un nuevo orbe con un grado ontológico diferente, con el grado de idealidad o virtualidad. Repetimos que la clave del arte a juicio de Ortega reside en la diferencia ontológica: los objetos artísticos en tanto que tales son de otra sustancia ontológica diferente del ser real, la irrealidad o virtualidad. Lo irreal del arte, la inverosimilitud artística, no se refiere al contenido de lo pintado, escrito etc., sino al ser de eso pintado o escrito: lo pintado p. e. puede ser un árbol o un puente, pero el árbol y el puente del cuadro ya no son el árbol y el puente reales sino ‘artistizados’ o ‘estilizados’, es decir, irreales, inverosímiles, virtuales, ideales o metafóricos³³. El árbol metafórico no da sombra, ni madera ni frutos. La categoría de lo estético se mueve en un plano ontológico, el de la irrealidad: aumenta el mundo real abriendo en él un nuevo plano del ser, el del ser irreal o virtual. Por eso puede Ortega definir la obra de arte como “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes”³⁴. La nueva objetividad creada por el arte, el nuevo mundo abierto por cada obra de arte, es –ha de ser- irrealidad.

Lo que Ortega afirma como fundamento de su estética es la diferencia ontológica entre la realidad vivida o humana, el mundo real, y el mundo virtual, ideal o irreal de la ficción artística. La diferencia estética entre arte y realidad se cimienta sobre la diferencia ontológica entre el carácter irreal de uno y el ser-realidad de la otra. Esto además equivale a una diferencia entre el interior artístico e irreal y el exterior real. La diferencia establecida por Ortega entre arte y realidad es radical: son dos mundos ontológicamente opuestos y, por tanto, comunicados, separados, que no se mezclan. Desde esta perspectiva comprende Ortega el marco del cuadro o el telón del teatro: son delimitadores de dos ámbitos antagónicos, pared y cuadro, sala y escena, realidad y virtualidad en definitiva³⁵. Ortega corta los puentes entre los dos orbes: “Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba”³⁶. El arte comienza entonces, según Ortega, donde acaba la vida real. El ámbito artístico es hermético, es decir, sólo está hecho de irrealidad, de arte. El mundo hermético del arte nos devuelve al concepto de arte artístico. El arte sólo puede ser artístico, o sea, irreal, hecho de su sustancia ontológica: la irrealidad. En el ámbito aislado, comunicado y hermético del arte no entra lo real, de manera que es un mundo *macizo* de arte. De aquí deduce Ortega su interpretación de la autonomía artística: el arte es autónomo en el sentido de que no es relativamente a nada exterior-real a él. Así, refiriéndose a la novela, Ortega escribe que “no puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior”³⁷. El arte es autónomo en el mismo sentido en que es artístico: porque rompe con el principio de mimesis y representación, es decir, rompe la relación con el mundo exterior (al arte) o real que representaría. La obra de arte no es para Ortega un instrumento que nos lleva a otra cosa, la realidad, que es la actividad

propia del representar. Ortega ha cortado los puentes entre arte y realidad, ha segado el hilo de la representación. La obra de arte ha de sostenerse en ella misma, no en la realidad exterior que representaría. Sólo la obra de arte que abandona el principio de representación y renuncia a imitar lo real puede llegar a ser lo que verdaderamente es: arte, irrealidad³⁸. La obra de arte no representa nada fuera de sí misma: en palabras de J. L. Molinuevo, no es “la ficción de una realidad, sino la realidad de una ficción”³⁹. El arte pues no es una representación (irreal) de lo real, de modo que entonces no está supeditado a lo real que representaría, como si fuera un medio o soporte de lo real, sino que es la presencia efectiva y real de una irrealidad o ficción. Contra el principio de representación tradicional, el nuevo mundo virtual que es –crea- el arte, en suma, el mundo del arte, ese nuevo e irreal universo, no es ‘representación de’ sino que ‘está ahí’, es absolutamente presente. El arte no narra ni describe lo exterior/real, sino que realiza la ficción, es decir, que la ficción en que consiste ‘está ahí’. ‘Lo que’ representa no es una imagen o representación de otra cosa distinta (una realidad que estaría fuera), sino que sólo está ahí: la obra es lo que representa. No olvidemos que la obra de arte es para Ortega un ‘interior’ autónomo, incomunicante, y que por eso no puede ‘ser relativamente’ (referirse) a ningún ‘fuera’. Esto es el ‘arte artístico’: realizar la ficción o irrealidad que es el arte, sustancializar lo artístico, en lugar de supeditarlo (relativizarlo) a lo real representado.

La reflexión orteguiana en *La deshumanización del arte* se sostiene sobre este esquema: frente a esa purificación o eliminación de lo real-humano en el arte, frente a esa deshumanización, que representa lo propiamente esencial del arte, un arte que tiende a ser por tanto ‘artístico’, el arte dominante en el s. XIX (romanticismo y naturalismo) tenía una común raíz realista⁴⁰, lo que significa que, a juicio de Ortega, el arte del s. XIX supeditaba lo artístico a la realidad vivida o humana. La realidad en suma era su sustancia, no el arte. La esencia del arte, que no es otra cosa para Ortega que la deshumanización, es decir, la autonomía de lo artístico frente a su dependencia respecto de lo no-artístico o realidad, esa esencia, había sido olvidada en el arte decimonónico. Los artistas del s. XIX “reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas”⁴¹. Lejos de realizar la ficción y aislarla en un ámbito hermético, distinto de la realidad, el arte realista decimonónico era la continuación de la realidad, de la vida humana. No pretendía ser otro ámbito, el mundo de la ficción artística diferente del mundo real, sino que pretendía ser ilusión o ficción de realidad, un soporte (virtual) de las realidades vitales y humanas representadas. Convenía reducir al mínimo la virtualidad del soporte para que no estorbara la percepción de lo importante: la representación de la realidad. Lejos de ser un arte autónomo,

el arte, lo artístico en tanto que tal, era mero soporte o instrumento de otra cosa. Tal como lo entiende Ortega, el *arte realista*, predominante en el s. XIX, frente al *arte artístico*, era poco –casi nada– hermético, comunicante. La dimensión necesaria de irrealidad que tenía que poseer, por el hecho de ser arte, en lugar de realizarse en un mundo propio, autónomo y libre, el universo artístico, se subordinaba a la realidad humana y vital. El arte realista decimonónico amaba la confusión de fronteras y detestaba el marco, la demarcación de los límites entre el arte y la vida. Pero entonces el arte joven significa para Ortega ante todo la recuperación de la esencia perdida y olvidada del arte: el nuevo tiempo trae consigo un arte nuevo para el que el arte mismo vuelve a ser lo sustancial, un arte al que le repugna aquella confusión decimonónica de límites entre lo artístico y lo real, y que implica por tanto una ruptura con la realidad. La nueva sensibilidad estética consiste en cortar puentes con la realidad que había invadido impropriamente el recinto irreal del arte, y en sustancializar (autonomizar) la objetividad (virtual) artística. De estar subordinado a lo real, se vuelve al arte volcado sobre sí mismo, sobre lo que auténticamente es, irrealidad. Ortega destaca lógicamente que el arte joven (artístico) y el arte realista representaban dos “sentimientos muy distantes entre sí”, pues “para el uno, es arte la bella envoltura que se adosa a lo vulgar. Para el otro, es arte un arisco imperativo de belleza integral”⁴². Para el arte realista la belleza no es sino adorno con que se representa lo sustancial, la realidad, mientras que el arte nuevo y artístico sólo busca la belleza pura, o sea, la pura belleza. Con el arte nuevo, el arte, en vez de supeditarse a lo real representándolo miméticamente, vuelve a ser creación de un mundo irreal y autónomo, de modo que “los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectores de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora, surtidores de irrealidad”⁴³.

Ahora bien, es necesario advertir justo en este punto que si del arte nuevo le interesa a Ortega especialmente su sentido, intención o tendencia, ello se debe a que esta intención es justamente lo que él considera como lo esencial del arte: la tendencia a la purificación o deshumanización. Más allá de esta intención desrealizadora no le interesa demasiado el arte joven, porque trasciende la esencia misma del arte. Más allá de esa tendencia ya no hay arte auténtico, o sea, arte en su verdad, ya que para Ortega el arte puro, es decir, el arte totalmente liberado de realidad, de realidad vivida y humana, no es posible⁴⁴. El arte absolutamente puro, deshumanizado, artístico, no es posible, pero sí es posible la “tendencia a la purificación del arte”, o sea, la “eliminación progresiva de los elementos humanos”⁴⁵. El arte joven ha recuperado la esencia olvidada del arte por parte de la producción artística realista del s. XIX, pero, a juicio de Ortega, se ha excedido en su tendencia al pretender obtener un arte puro. Ortega se ve entre dos extremos, el extremo realista decimonónico, antiartístico, y el extremo

‘estilista’ del arte nuevo, que ha malinterpretado la esencia deshumanizadora del arte al querer de verdad constituir un arte radicalmente deshumanizado. J. Jiménez, muy acertadamente⁴⁶, encuentra aquí la razón conceptual de por qué a Ortega le parece que el arte joven “no es todavía un arte” sino sólo “un intento hacia él”⁴⁷. Lo interesante del arte joven es que contiene un intento o tendencia hacia el arte, que es precisamente la tendencia deshumanizadora esencialmente constitutiva del arte, la tendencia hacia el arte artístico; pero no es un arte porque ha pretendido realizarse como arte totalmente puro, algo imposible según Ortega, y por eso ha fracasado. Por ello evidentemente sólo le interesaba a Ortega el sentido del arte nuevo, es decir, esa tendencia a la deshumanización, el núcleo significativo y valioso del arte joven al parecer de Ortega, y no le interesaban casi nada sus corrientes y obras, víctimas a su juicio de la voluntad de constituir un arte puro. Ortega interpretó que la realización efectiva del arte nuevo llevaba más allá de su tendencia deshumanizadora hacia un arte totalmente puro, y por eso, convencido de la imposibilidad de verificar esa tendencia, sólo pudo interesarse por la intención del arte nuevo.

El arte entonces para Ortega consiste esencialmente en la operación de desrealizar, deshumanizar, ‘artistizar’ o estilizar la realidad vivida o humana⁴⁸. Ortega identifica estilizar, desrealizar y deshumanizar, y todo ello significa ‘deformar’ lo real en el sentido de ‘artistizarlo’, o sea de convertirlo en objeto artístico⁴⁹. El arte ha de partir necesariamente de la realidad vivida o humana y proceder a su estetización o estilización, esto es, a su metamorfosis artística. Las obras de arte “donde no quedase resto alguno de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada”⁵⁰. No hay arte deshumanizado (que es lo que pretendía el arte joven acontecido según Ortega) sino deshumanización del arte, es decir, la operación de metaforizar la realidad para convertirla en la irrealidad o virtualidad que es la obra de arte (que es lo que casi prácticamente olvidó el arte del s. XIX). El arte joven, sospecha Ortega, impulsado por la voluntad de ser puro arte, se olvidó de que todo arte ha de partir y nutrirse de la realidad vital, para luego proceder a su transformación en objeto artístico, metafórico o virtual. El hecho de que Ortega defina el arte por la activa “operación de deshumanizar”⁵¹, asegura lógicamente que siempre ha de haber un punto de partida real que deshumanizar y un punto de llegada, la obra de arte, donde queda aquello real pero ya desrealizado o estilizado. Por tanto hemos de matizar alguna de nuestras anteriores afirmaciones. La quiebra del principio de representación no es radical: siempre queda algo humano, siempre queda algo de realidad vivida en la obra, pero esa realidad no puede entrar en el recinto imaginario de la obra si no es previamente deshumanizada, esto es, estetizada o estilizada o ‘artistizada’. Esto último nos permite aclarar un aparente desajuste que se puede desprender de la mala inteligencia de los tres elementos básicos que

constituyen la posición orteguiana. Por un lado, la tendencia a la purificación o deshumanización, que es la esencia del arte, y, por otro, la tesis de que no hay arte puro, arte absolutamente deshumanizado, pues siempre consiste en deshumanizar, son dos elementos perfectamente compatibles. Pero recordemos que Ortega insiste en una distinción tan radical y ontológica entre el mundo del arte y el mundo real que llega a afirmar la incomunicación entre ambos. Pero cómo es posible que Ortega afirme este tercer elemento, o sea, la distinción entre los dos mundos sin afirmar, al tiempo, el arte puro, y afirmando más bien, en su lugar, que el mundo del arte necesita el mundo real, del que se nutre y sin el cual no es inteligible. Dicho de otro modo: ¿no parece existir cierta incompatibilidad entre la afirmación de este vínculo esencial entre los dos mundos y la afirmación simultánea de su incomunicación y diferencia ontológica? La solución a esta aparente contradicción ya la hemos expuesto: precisamente porque aunque el mundo artístico parte de la realidad -y no puede ser de otro modo-, ésta sólo se convierte en arte transformada ontológicamente, desrealizada o estilizada, lo que implica que ya el universo artístico es otra cosa respecto del real. La propia tendencia purificadora o deshumanizadora, esencialmente constitutiva del arte, da razón de aquel aparente desajuste.

Ortega escribe además que “el arte convertido en puro estilismo se desnubre, se convierte en un esquema sin materia”⁵². El arte puro, aunque lo pretende, no puede vivir sólo de estilo o formas artísticas, sino que necesita, como los conceptos kantianos, la materia que aporta la realidad humana. Este arte puro, deshumanizado, fue lo que pretendió ser el arte nuevo según Ortega. Aunque sea discutible, podríamos asumir que la tendencia a la purificación o estilización de la realidad humana es realmente un elemento común a todo el arte de la vanguardia, pero lo que desde luego no podemos compartir es que la intención de realizar un arte absolutamente puro, liberado de lo humano, sea un proyecto común a toda la vanguardia. Sin duda, la abstracción sería un ejemplo de ese arte puro que Ortega rechaza por imposible. Pero el cubismo de Picasso p. e., algo que Ortega conocía sobradamente, ¿no representa más bien, lejos de ser una muestra más de arte puro, un caso ejemplar de lo que el propio Ortega llama ‘deshumanización del arte’ o transformación artística de la realidad? Si de lo que se trata con la ‘deshumanización del arte’ no es de pintar (de nuevo) a un hombre, que es lo que hace el escasamente artístico ‘arte realista’, ni de “pintar algo que sea por completo distinto de un hombre” (ideal del arte puro), sino de “pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre”⁵³, es decir, el ‘hombre pictórico’, el ‘hombre metafórico’ o el ‘hombre deshumanizado’, ¿no valdría como espléndido ejemplo de este caso el *Retrato de Ambroise Vollard* de Picasso o *Las señoritas de Avignon*?

Lo que desde luego queda claro es que para Ortega la tendencia deshumanizadora no es exclusiva del arte nuevo o joven, sino que constituye la naturaleza misma del arte. Siempre el gran arte ha sido así, artístico, es decir, ha evitado hacer de lo humano el núcleo o sustancia del objeto artístico y reducir arte a adorno. El arte verdadero siempre ha estilizado, siempre ha pretendido ser ante todo arte. Esta verdad del arte ha sido reducida al mínimo según Ortega en el arte del s. XIX, en el que ha primado la realidad humana en detrimento de la sustancia artística, mientras que en otras épocas, como en los siglos XVII y XVIII, se ha manifestado más abiertamente⁵⁴. Esta comprensión del arte justifica también el interés de Ortega por Velázquez, interés que no se debe por tanto exclusivamente a motivos de razón histórica. Velázquez representa para Ortega al artista por excelencia, y su obra es una magnífica realización de su concepto de *arte artístico*: Velázquez, escribe, “pinta pintura como tal”⁵⁵. Tras la experiencia del arte demasiado humanizado del s. XIX, Ortega comprueba que el arte joven ha recuperado y explicitado la esencia artística del arte. Pero entonces para Ortega la *novedad* del arte nuevo o joven no es absoluta, sino que representa una novedad respecto del arte decimonónico. Más allá de la revolución formal, de contenidos y de actitud que representa el arte de vanguardia, Ortega prima su continuidad con el resto del arte históricamente acontecido basándose para ello en la afirmación de una esencia común y radical del arte: la creación de un mundo virtual desrealizado independiente y autónomo. Para Ortega esta esencia del arte es primaria frente a los cambios secundarios que representan los diferentes estilos, corrientes, épocas o autores, que no son sino manifestaciones histórico-circunstanciales de la misma. Por tanto Ortega rompe la consagrada brecha radical abierta entre el arte tradicional, o sea, el arte anterior al s. XX, y el arte joven o de vanguardia, brecha que se ha constituido en un supuesto de nuestra comprensión moderna del arte. Ortega cree en cambio que esa ruptura tantas veces repetida y admitida como evidente entre el arte tradicional y el arte moderno de vanguardia no es radical. Más que una pura discontinuidad radical, que es como se la suele entender, hay una relación de continuidad radical, puesto que el arte joven no hace sino recuperar aquella esencia artística y deshumanizada del arte, extraviada en el s. XIX. Por eso su novedad no podía ser absoluta, por el mismo motivo por el que no representa una discontinuidad radical. Obviamente, en tanto que supone una recuperación y explicitación de la esencia del arte, reducida a su mínima expresión en el arte realista del s. XIX, el arte joven tampoco representa una novedad radical en el concepto de arte. Tal vez, la novedad del arte joven resida no en su tendencia desrealizadora, pues todo gran arte participa de ella, sino en la conciencia manifiesta del carácter de irrealidad y virtualidad del arte. Por eso, decíamos, no sólo recupera la esencia del arte sino que la explicita.

Ahora bien, el concepto orteguiano de la esencia del arte como un orbe independiente y autónomo, hermético e incommunicante con mundo real debido a su naturaleza ontológica virtual, radicalmente diferente de la realidad, parece chocar con uno de los elementos esenciales –si no el principal- del arte de nuestro tiempo desde los inicios del s. XX hasta la actualidad: la problematización de lo artístico en tanto que tal. Ciertamente, como advertimos anteriormente, *La deshumanización del arte*, en tanto que se plantea radicalmente el problema de la esencia del arte, puede ser un interesante elemento motivador de la discusión acerca de la naturaleza del propio arte, tan necesaria en un tiempo como el nuestro que ha cuestionado absolutamente la noción de arte. Pero no es menos cierto que la posición orteguiana parte ya de una respuesta a la pregunta por el arte, respuesta que no sólo disuelve la problematización del arte sino que lo hace justo en la dirección opuesta al planteamiento dominante en el arte y la reflexión de nuestro tiempo. Al definir el arte como desrealización, Ortega desemboca en la distinción radical entre el mundo real y el mundo del arte. Pero ¿no es esa diferencia entre arte y realidad lo que el arte contemporáneo pone más en cuestión, y lo que más provoca a la reflexión? Desde Duchamp, pasando por Warhol, hasta llegar a los atónitos asistentes a *Arco-2012*, que fotografían el cuarto de los pintores como si fuese una auténtica obra de arte, desorientados y exageradamente suspicaces, obligados a la suspicacia por una reciente tradición que juega a dos bandas en la línea que separa el arte de la realidad, todos nosotros, artistas, críticos, espectadores y filósofos, ya no tenemos tan clara la delimitación entre el mundo del arte y la realidad. Ortega en cambio sí. Por eso no experimentó la falta absoluta de evidencia en torno al arte propia de nuestra época, ni se planteó en consecuencia la típica pregunta de nuestro tiempo acerca de si esto o aquello es o no arte, pregunta que sólo tiene sentido precisamente cuando se rompen los límites o marcos que separan arte y realidad, cuando se abren los puentes que permite el tránsito de uno a otra. Pero Ortega hizo lo contrario, insistir en la tradición anterior que rechazaba la mezcla y confusión, o sea, cortar los puentes. Por eso, y aunque ya vivió experiencias suficientes como para centrar su reflexión en ese problema, pudo pensar el arte todavía desde esa felicidad conceptual del marco. En vez de preguntarse p. e. qué diferencia al urinario *Fountain* de otros urinarios como el de Duchamp que cumplen su función en los servicios públicos, insertados en la red de cañerías y desagües, o qué diferencia a la obra de Warhol *Brillo Box* de las cajas del estropajo de la marca Brillo que estaban en los supermercados, Ortega insistió en la radicalidad de las fronteras entre los dos mundos (real y artístico) y en su incommunicación. Se aferró a la diferencia como discurso básico y esencial sobre el que cimentó su reflexión filosófica sobre el arte. En lugar de preguntarse por la diferencia misma, en lugar de pensar su esencialidad y cuestionarla, Ortega la supuso y la

asumió como elemento clave en la distinción de los dos orbes y en la afirmación de la autonomía de la sustancia artística.

¹ Ortega, J., *Musicalia* (1921), t. II, *Obras completas*, Madrid, Alianza Ed./Revista de Occidente, 1983, p. 237.

² Cf. Urrutia, J., “Vitalidad de *La deshumanización del arte*”, *Revista de Occidente*, nº 301 (2006), p. 13.

³ Ortega, J., *La deshumanización del arte* (1925), t. III, O. C., p. 386 (en adelante DA).

⁴ DA, p. 378.

⁵ DA, p. 385.

⁶ DA, p. 359.

⁷ DA, p. 364.

⁸ DA, p. 386.

⁹ DA, p. 364.

¹⁰ Id.

¹¹ DA, p. 382.

¹² DA, p. 386.

¹³ DA, p. 364.

¹⁴ Id.

¹⁵ DA, p. 386.

¹⁶ DA, p. 359.

¹⁷ Ortega, J., *Goya* (1946), t. VII, O. C., pp. 507s.

¹⁸ Ortega, J., *Musicalia*, p. 243.

¹⁹ Ortega, J., *La verdad no es sencilla* (1926), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1981, p. 179.

²⁰ Ortega, J., *Velázquez* (1943-1954), t. VIII, O. C., pp. 558s.

²¹ Ortega, J., *Goya*, pp. 507ss.

²² DA, p. 385.

²³ Bozal, V., ‘Prólogo’, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa, 2000, p. 11.

²⁴ Cf. Molinuevo, J. L., ‘Estudio introductorio’, *El sentimiento estético de la vida. Antología*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 34.

²⁵ Ortega, J., *El tema de nuestro tiempo* (1923), t. III, O. C., p. 146.

²⁶ DA, p. 378.

²⁷ Cf. Aubert, P., “*La deshumanización del arte*, ¿un manifiesto de las vanguardias?”, *Revista de estudios orteguianos*, nº 21 (2010), pp. 133-149. Ortega considera “sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones” (DA, p. 354).

²⁸ Adorno dejó escrito que “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia: en arte todo se ha vuelto posible” (Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie* (1969), Band 7, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 9).

²⁹ DA, p. 364.

³⁰ DA, p. 359.

³¹ Ortega, J., *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914), t. VI, O. C., p. 262.

³² Ortega, J., *Velázquez*, p. 586.

³³ Cf. Ortega, J., *Meditación del marco* (1921), t. II, O. C., p. 310.

³⁴ *Ibid.*, p. 311.

³⁵ *Ibid.*, pp 310s.

³⁶ DA, p. 371.

³⁷ Ortega, J., *Ideas sobre la novela* (1925), t. III, O. C., p. 412.

³⁸ DA, p. 376.

-
- ³⁹ Molinuevo, J. L., *op. cit.*, p. 35.
- ⁴⁰ DA, p. 358.
- ⁴¹ Id.
- ⁴² Ortega, J., *Musicalia*, p. 242.
- ⁴³ Ortega, J., *Sobre el punto de vista en las artes* (1924), t. IV, O. C., p. 455.
- ⁴⁴ DA, p. 359.
- ⁴⁵ Id.
- ⁴⁶ Jiménez, J., “El arco de la estética”, *Revista de Occidente*, nº 168 (1991), pp. 14ss.
- ⁴⁷ Ortega, J., *El arte en presente y en pretérito* (1925), t. III, O. C., p. 421.
- ⁴⁸ DA, p. 366.
- ⁴⁹ DA, p. 368.
- ⁵⁰ DA, p. 363.
- ⁵¹ DA, p. 366.
- ⁵² Ortega, J., *Velázquez*, p. 622.
- ⁵³ DA, p. 366.
- ⁵⁴ DA, pp. 358, 368.
- ⁵⁵ Ortega, J., *Velázquez*, p. 500.