
El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*

The metaphysical path of The Dehumanization of Art

ENRIQUE FERRARI NIETO

Universidad de Extremadura
Facultad de Formación del Profesorado
10071 Cáceres (España)
eferrari79@gmail.com

Abstract: In *The Dehumanization of Art and Ideas on the Novel*, Ortega omits references to specific artists and movements because he does not intend the book as a treatise on art theory (as understood in certain disciplines) but as an appendix to *The Theme of our Time* (and *Meditation on Quixote*) that takes a metaphysical route.

Keywords: *The Dehumanization of Art*, *The Theme of Our Time*, vital sensitivity, Ortega y Gasset.

Resumen: En *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* Ortega prescinde de referencias, de nombres propios de artistas y movimientos. Para su tesis sobre el arte nuevo, que encaja en las coordenadas de su razón vital, no se exige ser más preciso, porque no entiende el libro como autónomo, propiamente un tratado de teoría del arte, como se ha leído desde ciertas disciplinas, sino como apéndice de *El tema de nuestro tiempo* (y *Meditaciones del Quijote*), con un recorrido metafísico.

Palabras clave: *La deshumanización del arte*, *El tema de nuestro tiempo*, sensibilidad vital, Ortega y Gasset.

RECIBIDO: ENERO DE 2013 / ACEPTADO: SEPTIEMBRE DE 2013

I

El encofrado de la filosofía de Ortega es la comprensión de la vida como proyecto: una metafísica existencialista que contextualiza en la nueva sensibilidad que percibe a comienzos del siglo XX, con la primacía de la vida sobre los valores culturales. Sus aproximaciones a otras disciplinas (ética, estética, sociología, historia, etc.) quedan protegidas con este primer molde, apuntaladas, para darle solidez a su desarrollo teórico. Pero los nombres a los que Ortega acude para apoyar sus ideas en los diferentes trabajos que escribe sobre el arte de su tiempo son, casi siempre, referencias problemáticas: malos ejemplos, que, forzados para encajar en el hueco que él necesita cubrir para cimentar su exposición, se tambalean cuando aparecen solos, solo con lo dicho sobre ellos, fuera —desprotegidos— de la cadencia, tan persuasiva, de sus argumentos. De los dos extremos que Ortega debe unir en cada exposición suya, tira más de él el extremo fijo, el núcleo de su razón vital, que el otro extremo, que el otro cabo de la cuerda, que es el circunstancial, el referido al tema que trata cada vez, con un registro vastísimo: el amor, los toros, la caza, las vanguardias, la psicología del hombre masa, unas fuentes en Nuremberg, y muchos otros. Con el orden de prioridades para el intelectual que Rodríguez Huéscar toma de su maestro: no ser genial, ni muy agudo, ni original, sino ser veraz con uno mismo, leal: “que sea —escribe— auténtico pensamiento, y solo lo es cuando es función de la vida, cuando responde a una individualísima y radical necesidad”¹. Por tanto, con Ortega y Gasset, cuando responde a las líneas maestras de su razón vital, con la vida como realidad radical para su metafísica, subordinado todo lo demás a esta; no cuando acierta con un tema periférico, como este de la estética, o mejor: de la teoría del arte joven, con el análisis de cada artista o cada movimiento.

En su análisis del arte de las vanguardias históricas apunto tres confesiones suyas para la sintomatología de sus objetivos y querencias: dos explícitas y una implícita; dos fuera de sus textos sobre el arte nuevo y otra dentro (que se revela como omisión):

1. A. RODRÍGUEZ HUÉSCAR, *Con Ortega y otros escritos* (Taurus, Madrid, 1964) 87.

1) Tras publicar *La deshumanización del arte*, Ortega deja de escribir del arte joven, después de solo unos pocos textos entre 1921 y 1925. En 1932, en “Prólogo a una edición de sus obras”, Fernando Vela transcribe una conversación entre ambos, que sugiere una deontología de Ortega para la elección y el olvido de los temas como imperativos de su tiempo. Le hace una observación: “En sus libros anteriores no faltaba nunca algún tema artístico. En los últimos, en cambio, los ha abandonado usted”. A lo que Ortega responde: “No los he abandonado yo solamente: los ha dejado el mundo, y yo acompaño a la Naturaleza, como, según Goethe, se debe hacer”.²

2) En 1933, en “¿Qué pasa en el mundo?”, un Ortega más sincero, liberado por los años transcurridos desde el auge de las vanguardias, explica de nuevo cuál fue el poder de atracción que ejerció sobre él el arte nuevo, cuál era el perfil que le interesaba:

“¿Cuáles eran las facciones más sorprendentes de aquel nuevo estilo artístico? Por lo pronto: está un rompimiento radical con toda la tradición artística, un no querer tener nada común con ella. El artista comenzaba por quemar las naves que le traían formas del pretérito y sentía, forzoso es decirlo, un extraño asco hacia todo lo que se había llamado arte. [...] Comprenderán ustedes el efecto que este fenómeno de *insolidaridad radical con el pasado* causaría a quienes estaban como yo con el presentimiento de que iba a producirse un cambio profundo en la vida humana y mantenían la pupila abierta sobre los gestos del presente”³.

Lo que le sedujo de los vanguardistas fue la capacidad que intuyó en ellos para divisar una era distinta, de nuevos valores, por su rechazo a todo el arte anterior⁴; no tanto sus propias cualidades: Lo

2. V, 113. El número romano alude al tomo y el arábigo a la página de la edición de las *Obras completas* de J. ORTEGA Y GASSET que publicaron Taurus y la Fundación Ortega entre 2004 y 2010.

3. IX, 14.

4. Lo explica en su filosofía de la historia: “En nuestro tiempo llega a madurez una nueva disociación que venía preparándose desde centurias, sobre todo desde hace

que —con un tono menos biográfico— ya había indicado en *El tema de nuestro tiempo* y en *La deshumanización del arte*. Pero aquí, más descreído con esa voluntad común que cree percibir (o que creía percibir) en el arte joven⁵, o menos cauto que en sus libros anteriores, aborda de frente la cuestión: confiesa abiertamente su rechazo a estos artistas, ya no abanderados de un tiempo nuevo, sino herederos desagradecidos, millonarios saboteadores del arte⁶. Los llama frívolos (frente a lo necesario del arte):

“La frivolidad con que se sucedieron afirmaciones artísticas dispares, cuando no era un mismo artista quien cambiaba cada dos años de definición del arte, ha demostrado que lo que afirmaban era puramente arbitrario, era un capricho. Podía haber en ello tal cual ingrediente razonable pero bien se ha visto que no era esto lo que les interesaba sino el capricho como tal, la imposición de una arbitrariedad. Este dato es sumamente importante: he aquí que una generación de artistas cree que el arte consiste en lo arbitrario, como tal, en imponer lo que a uno le da la gana”⁷.

siglo y medio. El hombre europeo de las nuevas generaciones posee una sensibilidad histórica de incalculable refinamiento. Por fin hemos llegado a sentir el pasado como tal, es decir, como algo esencialmente distinto del presente. El pasado nos aparece como un universo aparte y virtual que no comunica con la hora transeúnte donde nuestra vida va. Sentimos todo pasado como algo que fue y ya no es. Aplíquese esto al arte y se verá que nuestra sensibilidad artística se ha disociado y un radio de ella ha tomado la perspectiva histórica separándose del otro que va a lo actual. Aquel aleja todo lo que toca; este lo funde con nuestra existencia efectiva. Esta exquisita distinción entre pretérito y actualidad hace que nos sea imposible colocarnos ante el cuadro de un viejo museo, *en serio*, como ante un cuadro, sin más” (III, 844).

5. Al vincularlos a los nuevos modos de la política.
6. En su curso “En torno a Galileo” (1933) escribe también: “Hace ya no pocos años advertía yo que el hombre había perdido su fe en el arte y que las dos generaciones últimas —por tanto, no ustedes los jóvenes, que son la generación de mañana— tomaron la actitud exasperada de hacer arte con lo que el arte había siempre dejado fuera por inservible, con la última periferia de la vida humana en que esta confina con la pura imbecilidad —a saber, con los sueños, los retruécanos y la ecolalia, con la demencia, con las inversiones sexuales, con la puerilidad, con la arbitrariedad como tal. Ya entonces cualifiqué este arte como *l'art de recommander les restes*, como arte de arreglarse con lo que queda, con el residuo y el detritus” (VI, 461).
7. IX, 17.

3) Ortega evita el término “vanguardias” o “vanguardista”. Tampoco precisa fechas, ni enumera movimientos ni artistas, desenfocados cuando los usa como ejemplos. Una omisión que apuntó ya Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado como libro en 1925: en principio el texto que cabría haber esperado del propio Ortega si hubiera querido ser exhaustivo en su análisis estético, porque ambos, expectantes con el cambio que intuyen, se proponen una integración sintética del arte joven con su época, dar con “su histórica misión”⁸.

De hecho, De Torre acude a *El tema de nuestro tiempo* y a *La deshumanización del arte* (que lee publicado en 1924 en *El Sol*)⁹ para calibrar la actitud que les pide a los jóvenes artistas como generación disidente, como adelantados: mantenerse fieles a su época, a su atmósfera vital¹⁰. Ortega es para él una autoridad. Le reconoce agradecido su apoyo a las vanguardias históricas (“su gesto de mayúscula colaboración a todos los jóvenes que nos esforzamos en captar y definir las nuevas directrices estéticas”), por escribir — dice— el ensayo de interpretación del arte nuevo más serio y agudo escrito en español. Pero, en un paréntesis largo, con otras limitaciones, apunta ya una, grave, que devalúa notablemente *La deshumanización del arte* como tratado de arte: “Quizá la falta de interés concreto, más que menosprecio, que se advierte en Ortega hacia las expresiones y obras novísimas, sea debido a una insuficiente penetración en las mismas”¹¹. Al contraponerlos, *Literaturas europeas de vanguardia* revela las deficiencias de los libros de Ortega. De Torre hace un trabajo analítico, desmenuza los poemas, contrasta los manifiestos, y afina los ejemplos, que satura de nombres propios, cada uno ubicado en uno o varios movimientos, contextualizado, incluso con su evolución. Como respuesta, escribe, a los que se detienen en la puerta a discutir la disposición de la casa: una labor para él necia

8. III, 566.

9. Escribe del libro Guillermo de Torre como nota a pie de página: “Cuatro folletos, inconclusos, en *El Sol* de 1 enero al 1 febrero de 1924”.

10. G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia* (Renacimiento, Sevilla, 2001) 41-42.

11. *Ibid.*, 308-309.

y baldía¹². Que no piensa que sea la de Ortega, probablemente por su actitud razonablemente hospitalaria, excepcional en el ambiente hostil que es España (los intelectuales españoles) para el arte de vanguardias¹³. Pero lo ubica también ahí, fuera, solo asomándose: como una deficiencia de su estudio de las vanguardias. Aunque —demasiado coyuntural en su estudio— solo lo anote como un inciso, una observación sin más alcance, sin buscarle al libro otro ámbito para la reflexión que lo propiamente artístico: para Guillermo de Torre, que Ortega no ahonde más en su estudio es la causa de su escaso interés por este arte, no la consecuencia de una causa anterior, de más calado. El mismo diagnóstico de César Arconada, que en 1926, en su *En torno a Debussy*, también le reprocha a Ortega las prisas en su reconocimiento del terreno, hecho, escribe, de observaciones extramusicales: Valora, como de Torre, su audacia, su “desbrozamiento de confusiones con la hoz de su definidora comprensividad”. Pero lamenta lo superficial de su análisis, demasiado indeciso¹⁴.

Cabe, sin embargo, otra hipótesis para esa distancia con el objeto de estudio que lo exonera a Ortega de un mayor trabajo analítico. Sus escritos, demasiado débiles como crítica estética, sugieren que su intención no fue un análisis riguroso del arte joven, que no conoce ni aprecia (más que como síntoma); sino completar, con el arte, un planteamiento filosófico que desarrolla un poco antes, sobre todo en *El tema de nuestro tiempo*: la percepción de una nueva sensibilidad vital, la germinación de otra manera de sentir que tiene su paralelismo en el nuevo estilo¹⁵, en el sentido que tiene el arte para los nuevos artistas¹⁶.

La tesis no es nueva. Está (asimilada, aunque no tanto formulada) ya en Morón Arroyo¹⁷ y en Silver, al que toma más tarde como patrón Abellán, y luego en Molinuevo, sobre todo, y en Regala-

12. *Ibid.*, 37.

13. Cf. E. CARMONA, *Novacentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926*, en *La generación del 14 entre el novacentismo y la vanguardia (1906-1926)* (Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002) 41-42.

14. M. ARCONADA, *En torno a Debussy* (Espasa, Madrid, 1926) 129-131.

15. IV, 168.

16. VI, 618.

17. Lo toma, dice, como un sismógrafo detector de todo nuevo estímulo de cultura. Cf. C. MORÓN ARROYO, *El sistema de Ortega y Gasset* (Alcalá, Madrid, 1968) 439.

do, San Martín, Hernández Sánchez, Rampérez, Mainer, De Llera, Gutiérrez Pozo, Salas Fernández, La Rubia, F. J. Martín, Ferrari, Nieto Yusta¹⁸, y también en otros (recientemente en Paul Aubert, que cuestiona de nuevo *La deshumanización del arte* como manifiesto, y en Pérez Martínez)¹⁹, como una referencia (lejana) para cualquier aproximación, sobre todo estos últimos años. Un lugar común en los trabajos de filosofía: la teoría de la deshumanización del arte como el modo con que Ortega incorpora, sin entusiasmos, con un acercamiento ambiguo, el arte de vanguardias (y también el modernismo, que mezcla)²⁰ en su propuesta global de una nueva sensibilidad vital en su tiempo, tomándolo como síntoma²¹. La derivación estética más lógica de su ontología y sociología, escribe Morón Arroyo ya en 1967²².

-
18. Destaco unos pocos trabajos: Cf. J. L. ABELLÁN, *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V (III) (Espasa-Calpe, Madrid, 1991) 128ss.; A. REGALADO, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger* (Alianza Universidad, Madrid, 1990) 100; T. SALAS FERNÁNDEZ, *Ortega y Gasset, teórico de la novela* (Universidad de Málaga, Málaga, 2001) 18; L. DE LLERA, “*La deshumanización del arte*” *síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano*, “*Revista de estudios orteguianos*” 3 (2001) 113-127; A. GUTIÉRREZ POZO, *La filosofía de la razón vital como filosofía estética*, “*Revista de Filosofía*” 25 (2001) 139-160; F. LA RUBIA PRADO, *Meditación del marco. El diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad*, “*Revista de estudios orteguianos*” 8-9 (2004) 93-108; F. J. MARTÍN, *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1999) 366-368; E. FERRARI, *La lectura ontológica de la autonomía del arte que Ortega sonsaca de las vanguardias*, “*Estudios Filosóficos*” 175 (2011) 417-434; C. NIETO YUSTA, “José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte”, en *Espacio, Tiempo y Forma* 20-21 (2007-2008) 285-299.
19. Cf. P. AUBERT, *La deshumanización del arte. ¿Un manifiesto de las vanguardias?*, “*Revista de estudios orteguianos*” 21 (2010) 134-135 y A. R. PÉREZ MARTÍNEZ, *Algunas relaciones entre literatura y filosofía en la obra de Ortega*, “*Revista de estudios orteguianos*” 24 (2012) 127-146.
20. Una confusión de movimientos comprensible. Escribe Eugenio CARMONA (*op. cit.*, 19): “Existió un momento [...] de la creación artística española en el que los presupuestos de un nuevo arte novecentista, el impulso vanguardista y las premisas del *retorno al orden* se entrecruzaron y llegaron a interrelacionarse”.
21. Muy comprimido: Cf. J. L. MOLINUEVO, *Para leer a Ortega* (Alianza Editorial, Madrid, 2002) 130-132.
22. Cf. C. MORÓN ARROYO, “Las dos estéticas de Ortega y Gasset”, en J. SÁNCHEZ ROMERALO y N. POLUSSEN (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967) 444.

Pero con esta perspectiva no se ha escrito suficiente aún de la fisonomía de la teoría del arte de Ortega; mucho menos que de otros ámbitos de su pensamiento. O se ha quedado solo en una explicación muy general, desde fuera, desde la perspectiva de esa sensibilidad vital, porque el tema parece solo tangencial. O, peor, cuando se ha estudiado lejos de la filosofía, cuando desde otras disciplinas se ha bajado al análisis, a cada una de sus propuestas: se ha pasado por alto ese engarce con la metafísica, la causa primera de esos acercamientos de Ortega al arte, hasta convertirlo, sobre todo con la novela, en un mero formalista, en un teórico de prescripciones rígidas, y un tanto arbitrarias, sin conexión con el resto de su filosofía, que pretende ser una respuesta global a su tiempo.

Como si, una vez consensuado desde los estudios filosóficos un Ortega coherente, con una perspectiva de conjunto para toda su obra, desde otras disciplinas, como los estudios literarios o artísticos, siguiera vigente un Ortega por partes, que pudieran explicarse como autónomas, independientes, con sus concreciones, sin ampliar la mirada hasta su razón vital. Con una metodología en la que no es posible enfocar a la vez de cerca y de lejos: un trabajo de cartografía en el que, para captar los detalles, se renuncia a abarcarlo todo. Como si no se pudiera abordar a un tiempo el engarce que une su estética y su metafísica y la correspondencia entre su teoría (sus pautas y observaciones) y las condiciones históricas de los movimientos artísticos y literarios a los que se refiere; y las diferentes materias se hubieran repartido el trabajo: para la filosofía la conexión con la razón vital, como un radio más, en uno de sus extremos vago, impreciso; y para la teoría del arte y de la literatura las referencias concretas, sin ningún recorrido metafísico. Sin apenas puntos de convergencia, sin conjugar la síntesis (metafísica) y el análisis (estético) para las conclusiones. Con las disonancias de los ejemplos reveladas, en su conjunto, como síntoma de un interés prioritario en su reflexión, pero también como elementos propios de esa propuesta estética, como objetos para el análisis: los saltos que da de unas disciplinas artísticas a otras, en cuáles insiste y en cuáles no, los distintos periodos que abarca, la distancia entre unos artistas y otros: esa falta de referencias precisas, ese trabajo de albañilería que habría hecho de sus textos, con reflexiones tan suge-

rentes, un completo tratado de estética, o varios, uno referido a la novela (con la meditación primera de *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela* y otros textos menores) y otro referido al arte nuevo o joven (con “Musicalia” y *La deshumanización del arte*, principalmente), al margen de otros trabajos más tardíos sobre Velázquez o Goya y otros demasiado prematuros, todavía en la órbita neokantiana. Para apuntalar mejor esta tesis del interés principal de Ortega por el engarce de estética y metafísica, con sus dos caras: el arte como irrealidad, para su ontología, y el arte nuevo como síntoma, para la comprensión de una nueva sensibilidad vital en su tiempo.

II

En su lectura del arte joven, la fragilidad que les contagia a sus trabajos la falta de referencias, de buenos ejemplos, indica dos direcciones, que son también dos modos de evaluar sus pretensiones como esteta. O para desbaratar su argumento de un arte deshumanizado de las vanguardias, como hace Sabato, que le recrimina, textualmente, poner en un solo saco todo el arte contemporáneo, cuando está formado no solo por elementos diferentes, sino antagónicos²³. O —más sugerente— para verle un recorrido más allá de lo meramente estético, en una reflexión de mayor envergadura. Aunque supiera poco de las vanguardias, *La deshumanización del arte* son poco más de treinta páginas, e *Ideas sobre la novela* otras treinta: muy pocas, fáciles de dominar; pero aún así Ortega dispersa, sin ensamblarlos, sin un esquema firme detrás, los temas y enfoques; sobre todo con el primero de los libros (o con la primera parte del libro), con el que no consigue desarrollar ordenadamente las sugerencias que, en línea con su comprensión de la historia²⁴, arrancan de su

23. Cf. E. SABATO, *Hombres y engranajes* (Alianza Editorial, Madrid, 2000) 76.

24. Escribe en *El tema de nuestro tiempo*, como preámbulo a *La deshumanización del arte*: “Cuando el pensamiento se ve forzado a adoptar una actitud beligerante contra el pasado inmediato, la colectividad intelectual queda escindida en dos grupos. De un lado, la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro, una escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alerta, que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intacta. Esta minoría vive condenada a no ser bien entendida” (III, 562).

propuesta de una perspectiva sociológica del arte, con capítulos o apartados que abren flecos que agota rápidamente, como si no quisiera o no pudiera continuar cada idea: cada uno de los rasgos que destaca del arte joven, con su causa (no tomarse a sí mismo en serio) y su consecuencia (su incompreensión para la mayoría).

De hecho, su conclusión, el último apartado, es una disculpa o una justificación del tratamiento somerísimo (y general) que da al tema: un recurso retórico al que acude a menudo, cuando el tema de origen es solo el pie para una reflexión que sigue otro camino, pero también, aquí, una clave a su lector para indicarle cómo leer este acercamiento suyo al arte contemporáneo: como un modo de apuntalar su espacio, su ámbito de actuación, una esfera más para la comprensión global de su época, para encajar los rasgos de estos movimientos artísticos en lo que él denomina la sensibilidad vital de su tiempo, no un análisis propiamente artístico.

Quiere de tema para el libro ese campo minúsculo: el enlace, la continuación de una reflexión que lleva años trabajando, llevada ahora al arte, pero, como insinúa, como parece querer advertir, solo hasta ver el arte nuevo en su conjunto, en sus líneas generales. El libro se entendió como plenamente autónomo, como un estudio perspicaz de la morfología del arte de comienzos del XX que alentaba (aunque sin pasiones)²⁵ unos pasos a seguir, o al menos un alejamiento claro del arte anterior: unas indicaciones que su autoridad intelectual en la España de los años 20 reforzaba²⁶. Pero cualquier sospecha de proselitismo con el arte nuevo (aunque solo fuera en coordinación con el resto de actividades de su tiempo) se desmorona en cuanto toca tierra firme.

25. En cualquier caso, para los que se lanzaron a la praxis, cualquier maniobra más allá de la comprensión del fenómeno les quedó desamparada, fuera del cobijo intelectual de Ortega, que no dio indicaciones claras que señalaran una dirección. De hecho, señala Mainer, “La realidad es que el testimonio artístico de la década que acababa [años 20] había estado muy frecuentemente bastante lejos de ser tan ‘deshumanizado’ como podía deducirse de las líneas orteguianas de 1925”. Cf. J. C. MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Cátedra, Madrid, 1986) 235.

26. Sobre la colección “deshumanizada” *Nova novorum* que alienta: Cf. A. LÓPEZ COBO, *La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia*, “Revista de estudios orteguianos” 7 (2003) 174-194.

En *Ideas sobre la novela*, más fácil de leer como propuesta que *La deshumanización del arte*, que se revela mejor como observación, como un certificado filosófico de un fenómeno concreto, Ortega, sin el trampantojo en que convierte a Debussy para (no) mostrar el arte del XX, al tener que echar mano a sus preferencias, a sus gustos literarios, para buscar las referencias que le sirvan de sustento para reflexionar o divagar sobre las cualidades de la novela, revela sin pudor esa otra dirección, con el olvido de sus coetáneos. Los que cita, porque son los que conoce bien, los que le gustan, son los novelistas del XIX, como Stendhal o Dostoievsky, o Cervantes, o Baroja; no los contemporáneos más osados (solo Proust, mal parado), con una literatura más cercana al arte deshumanizado, que vertebraría mejor el libro, haciéndolo más coherente, más unitario, con una temática más recogida, si de verdad el objeto de su análisis fuera ese: el arte, en sus distintas manifestaciones (también la novela), que arranca en su tiempo.

La deshumanización del arte no es un texto independiente que cerca un tema meramente estético. Es —más ambicioso en su propuesta— una concreción del capítulo IX de *El tema de nuestro tiempo*: como otro apéndice²⁷, una larga nota a pie de página para desarrollar los puntos que el libro de 1923, también muy breve, pero con un tema mucho más vasto, no pudo abarcar, entrar sosegadamente en ellos. En su “Advertencia al lector”, al principio, avisa Ortega de que, un poco ampliada, el libro es básicamente la lección universitaria con la que abrió el curso 1921-1922; que, con su extensión, unas 60 páginas, el lector no podía reclamarle un análisis más hondo de su propuesta. Pero *El tema de nuestro tiempo* tiene otra consistencia que *La deshumanización del arte*, con una estructura más firme, más ordenada, cada capítulo como el radio que conecta su tesis central, la percepción de esta nueva sensibilidad a comienzos del XX, con un punto de la circunferencia, que es el tema en su conjunto: los síntomas y el diagnóstico. Como el arte, clave en su sintomatología: uno de esos elementos libres, como la ciencia, que se anticipan y dejan vislumbrar los cambios antes que cualquier otra actividad²⁸.

27. Como escribe él mismo, para tratar cuestiones más concretas, “conexos [los apéndices] con la doctrina expuesta en la lección” (III, 559).

28. Como hace más tarde también el norteamericano Clement Greenberg. Cf. C.

En otros trabajos anteriores ya había escrito de estas cuestiones, de literatura sobre todo, con nombres propios, como Baroja o Valle-Inclán o Azorín, de cuyas novelas, que conoce bien, extrae cuestiones muy concretas para su análisis. Pero aquí el arte, la pintura sobre todo, es solo síntoma: más síntesis que análisis, más la tarea de contextualizarlo que el estudio minucioso de las obras y los manifiestos. “En nuestro tiempo —escribe al comienzo del libro— la sensibilidad occidental hace un viraje, cuando menos, de un cuadrante”²⁹: una de sus tesis más potentes, para la que necesita unos cuantos testigos. Entiende que su generación (también en Europa) es una de esas generaciones desertoras, que no vive en claro consigo misma, que soporta dócilmente formas de generaciones pasadas que no le son afines. Apática en el arte y también en la política, que repiten las fórmulas antiguas. Como si no quisiera oír las sugerencias que le llegan. Incapaz de percibir el cambio. Por lo que, fuera de la masa, del conjunto que le da a la sociedad su morfología, los trazos más gruesos, busca en la vanguardia: una posición que requiere siempre un número reducido de combatientes, con los que Ortega, profundamente aristocrático, se siente más cómodo³⁰. La cultura germinal frente a la ya hecha, dice³¹. En arte y en ciencia: los capaces de anticiparse, de avanzar por delante de la renqueante tropa indiscriminada que es la masa³². Escribe, como resumen:

“Tal vez el ejemplo que aclara mejor el módulo de la nueva sensibilidad se encuentra en el arte joven. Con una sorprendente coincidencia, la generación más reciente de todos los países occidentales produce un arte —música, pintura, poesía— que pone fuera de sí a los hombres de las generaciones anteriores.

GREENBERG, “Vanguardia y kitsch”, *Arte y cultura* (Paidós, Barcelona, 2002) 17.

29. III, 567.

30. Cf. K. LIESSMANN, *Filosofía del arte moderno* (Herder, Barcelona, 2006) 182-183. También U. ECO, *Apocalípticos e integrados* (Lumen, Barcelona, 1995) 53: Eco se refiere a la raíz aristocrática de Ortega, del mismo cariz que la de Nietzsche, como motivo de su rechazo a la cultura de masas: un rechazo que, en realidad, dice, se dirige a la masa en sí misma, no solo a su cultura.

31. Cf. P. CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura* (Ariel, Barcelona, 1984) 143.

32. Cf. J. L. MOLINUEVO, *El sentimiento estético de la vida* (Tecnos, Madrid, 1995) 34-37.

[...] El arte joven no se diferencia del tradicional tanto en sus objetos como en el cambio radical de actitud subjetiva ante el arte. [...] Si en vez de tomar en serio al arte lo tomamos como lo que es, como un entretenimiento, un juego, una diversión, la obra artística cobrará toda su encantadora reverberación”³³.

Ortega sabe qué libro quiere escribir, como advierte él mismo al principio: “Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen vigor en Europa”³⁴. No tiene planeado ahondar demasiado en lo propiamente artístico, por lo que no le es un problema, al desmenuzar el arte en sus varias manifestaciones, colocar primero la música, de la que apenas es capaz de decir nada; menos que de la pintura o de la poesía (mucho menos que de la novela) que, con todo, en el nuevo marco de las vanguardias y sus alrededores, tampoco domina. Le basta con sostener su hipótesis en los pocos datos que —a él, un espectador más que mira desde fuera— le muestran un perfil para esa amalgama de movimientos que él denomina, obviando las diferencias y contradicciones, arte joven; y para el primer trazo que intuye, el que remite a su incompreensión y su rechazo, no necesita de los conocimientos técnicos que de música él no tiene: le es suficiente con quedarse ahí y reflexionar morosamente con las causas y consecuencias, en abstracto, en general para cualquier disciplina artística e incluso para otros ámbitos. Al tiempo que escribe o reelabora *El tema de nuestro tiempo* escribe también “Musicalia”, alertado por la recepción de la nueva música de Debussy³⁵. Con ambos encauza sus intuiciones sobre el arte nuevo como arte minoritario, sin apoyo popular, que Ortega justifica por un cambio radical de actitud (la purificación de sentimientos privados): una propuesta atrevida, sugerente, todavía hoy, coherente con

33. III, 607-608.

34. III, 847.

35. Sobre el contexto histórico que motiva la aparición de *Musicalia* y *Apatía artística* en 1921 y *La deshumanización del arte* en 1925: Cf. J.M. GARCÍA LABORDA, *Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su “circunstancia” histórica*, “Revista de estudios orteguianos” 10/11 (2005) 245-271, N. SESMA LANDRÍN, “Musicalia”. *Origen de La deshumanización del arte*, “Revista de estudios orteguianos” 2 (2001) 83-90 y C. CANTILLO, *Vida, cultura y arte: La música en el pensamiento de Ortega y Gasset*, “Revista de estudios orteguianos” 23 (2011) 107-124.

su razón vital, bien ensamblada en su filosofía, pero sin los amarres suficientes con obras, autores y movimientos, que no discrimina.

El punto de partida de su intuición es el francés Claude Debussy³⁶. Él es quien ha realizado la hazaña: el que ha conseguido purificar la música³⁷, extirparle los sentimientos privados: El polo opuesto a la música romántica, en la que el oyente goza concentrado hacia dentro: goza de sí mismo, no de la música, que es solo un pretexto. Con él, escribe en “Musicalia”, es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto, porque propone una actitud centrada en los sonidos mismos, en una concentración hacia fuera³⁸. Es el abanderado: “Todas las variaciones de propósito que en estos últimos decenios ha habido en el arte musical —escribe en *La deshumanización del arte*— pisan sobre el nuevo terreno ultraterreno genialmente conquistado por Debussy. Aquella conversión de lo subjetivo a lo objetivo es de tal importancia, que ante ella desaparecen las diferenciaciones ulteriores. Debussy deshumanizó la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro”³⁹. Pero no puede concretar más. O no lo cree necesario. Tampoco de Strawinsky, su otra referencia musical en el tema para establecer el paradigma. Le basta con indicar que su música, como arte puro, es externa al oyente, que centra su atención en los sonidos mismos, en la secuencia, porque el placer estético —una tesis más general— no consiste en una resonancia interior. Muy lejos de los románticos (mismamente la generación anterior), la música de Strawinsky, como la de Debussy, no expresa un patetismo universal, el contacto con *las venas secretas del mundo*. Sus aspiraciones son más modestas en busca de la fruición puramente estética; sus cualidades son la gracia, el ingenio, la agilidad, el colorido... frente a las dimensiones gigantescas de Wagner y otros. Pero su música satisfará más al artista, a quien es

36. Escribe Arconada (*En torno a Debussy* cit., 16): “Debussy ha sido uno de los músicos que más imperación sugestiva ha ejercido sobre los espíritus teóricos, por su riqueza, por su variedad y originalidad”.

37. Escribe Arconada (*En torno a Debussy* cit., 51): “Cuando Debussy quería para su obra una limpia pureza musical [...] veía la posibilidad de ser puro frente a las impurezas preocupacionales de los músicos que le antecedían”.

38. II, 372.

39. III, 863.

capaz de valorar el arte⁴⁰. La masa, que ha pretendido durante siglo y medio ser toda la sociedad, estará obligada, entonces, a reconocerse como lo que es, *solo pueblo*⁴¹.

Más tarde, en 1932, él mismo dirá que de la música se ha escrito muy poco *preciso y claro*⁴². En *La deshumanización del arte* salta pronto a la literatura y la pintura. Se encuentra más cómodo⁴³. Pero las referencias son también escasas. Con muchas ausencias difíciles de justificar. De los contemporáneos que cabría incluir por las características de su arte en el arte deshumanizado aparecen los escritores Mallarmé, como precursor, Baudelaire, tomado como genio romántico, no como avanzadilla del simbolismo, en un aparte, y apenas citados Pirandello, en el drama, y Proust, Gómez de la Serna y Joyce, y Giraudoux y Morand, como los ejemplos de que al extremar el realismo se le supera; en pintura, Cézanne (por pintar solo ideas)⁴⁴ y, sin nombres propios, el expresionismo y el cubismo, como los intentos de verificar la dirección radical del nuevo arte⁴⁵.

Como sintomáticos: Mallarmé —escribe Ortega— es quien inicia el camino de la deshumanización en poesía, quien inaugura un nuevo bloque histórico marcado por el rechazo a los materiales

40. II, 456-457.

41. III, 849. Una actitud que es también la de Adorno. Escribe en T. ADORNO, *Teoría estética* (Orbis, Barcelona, 1983) 308: “Quienes más se indignan contra la anarquía del arte moderno, contra esa anarquía de la que en general no se está muy alejado, son sin embargo los que se equivocan siempre por su burda falta de información al nivel más sencillo, por su desconocimiento de lo que odian. Pero tampoco se puede discutir con ellos en este punto, porque sobre lo que están decididos a rechazar por principio ni siquiera desean hacer experiencias. La culpa que en todo ello tiene la división del trabajo es innegable. Quien no esté especializado no puede entender sin más los progresos de la nueva física nuclear, como tampoco podrá comprender quien no esté dentro de ese mundo las complejidades de la nueva música o de la nueva pintura. Pero mientras acepta la incomprendibilidad de las últimas tesis físicas porque confía en la racionalidad, comprensible virtualmente por todos, que lleva a esas tesis, tachará de arbitrariedad esquizoide al arte nuevo, aunque lo estéticamente incomprendible, lo mismo que lo esotérico de la ciencia, puede ser superado por medio de experiencias”.

42. V, 114.

43. Le confiesa a Fernando Vela: “Aunque no creo necesario el conocimiento de la técnica para hablar de un arte, un mínimo de intimidad con su técnica da mayor seguridad al juicio” (V, 114).

44. Sustituye los cuerpos de las cosas por volúmenes irreales que solo tienen con estos un nexo metafórico, según escribe en *Goethe desde dentro* (V, 170-171).

45. III, 868-869.

naturales, a cualquier resonancia vital. El primero en el siglo XIX —señala en “Mallarmé”, de 1923— que quiso ser poeta, porque su poesía no necesita ser sentida, carece de elementos humanos. Consiste en un silencio elocuente, callar los nombres directos de las cosas, porque el mundo de los objetos poéticos es diferente al de las cosas reales. Fue “un poeta genial sin dotes ningunas de poeta, escaso, torpe, balbuciente”⁴⁶. No pudo realizar totalmente su ambición (aún hay en su obra vibraciones y estremecimientos románticos), pero indicó la dirección que debía tomar la nueva poesía. Porque la liberó de esa pesada carga de materia humana, con la que se había convertido en un grave que iba arrastrándose sobre la tierra. Devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente. Fue quien ordenó la maniobra decisiva: soltar lastre⁴⁷.

En teatro, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, es el primer *drama de ideas*. Frente al teatro tradicional, en el que los personajes esconden un drama *humano*, los protagonistas de Pirandello interesan al espectador por sí mismos, como tales personajes: como ideas o puros esquemas. Escribe en *La deshumanización del arte*: “Asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada”⁴⁸.

De Proust ya había escrito “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” en 1923, y vuelve a él en *Ideas sobre la novela*. Aunque reducido su interés a un solo punto (un defecto, de hecho), el desarrollo excesivo de una de las características que le pide a la novela. Lo convierte en el referente en literatura del impresionismo (hay que leerlo *entornando los ojos*, dice), con un nuevo trato del tiempo y del espacio, en el que la morosidad, necesidad básica en la novela, cae en la exageración, y se hace insostenible. En sus libros todo es ambiente: una sucesión de situaciones estáticas en las que los personajes son solo *mudables concreciones atmosféricas*⁴⁹. No hay

46. V, 198.

47. III, 863.

48. III, 868.

49. II, 794-795.

dramatismo. Su arte es como un freno que obliga al lector a detenerse⁵⁰. No hay una acción mínima que actúe de soporte dinámico; que arrebate al lector, que lo atrape. Solo busca su contemplación: “Proust ha demostrado la necesidad de movimiento escribiendo una novela paralítica”⁵¹. Escribe:

“En Proust, la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha traspasado. La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. [...] Notamos que le falta el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres en el paraguas. Deshuesado el cuerpo novelesco se convierte en nube informe, en plasma sin figura, en pulpa sin dintorno”⁵².

Proust (también Gabriel Miró) es solo el antiejeemplo. Nada más. Ortega es incapaz de destacar otro rasgo suyo. Como hace también con otros de los grandes que le son contemporáneos, restándoles méritos, aunque se los vea, con apariciones fugaces que ensambla muy bien en su discurso, pero que abandona nada más pasar por ellos. Con una actitud que no es la que se apropia, en uno de los extremos que propone para valorar el arte deshumanizado, como si no hubiera otras alternativas. Escribe: “Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación”. Que justifica en seguida: “En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone”⁵³. Pero en su comprensión se atiene a una escala que, entre un extremo y otro, incluye también no profundizar demasiado, no dedicarles tiempo a los casos concretos; y, sin fusilarlos, no escatimarles menosprecios, sin vencer del todo los recelos ante una

50. II, 797.

51. III, 897.

52. III, 893.

53. III, 853.

sensibilidad artística que no es la suya, como si quisiera mantener una distancia prudencial, siempre con esa reserva, sin dejarse llevar por el entusiasmo. Sin arriesgar con un parentesco que con los casos concretos le incomoda: Se conformaría —escribe al final para alejarse de los resultados— con que los jóvenes artistas aspirasen a menos e hicieran más⁵⁴.

Aunque Ortega no oculta que sabe poco del arte joven, y que lo escrito apenas es el desarrollo de una intuición: un recurso retórico —la *captatio benevolentiae* de los clásicos—, pero que esconde también un interés limitado por el tema, o el interés por solo una de sus caras, y un gusto personal que queda lejos de ese ajeteo. Dos resistencias que orientan sus indagaciones hacia la novela, aunque él lo justifica también por ser el género más en forma en su época⁵⁵. Solo con esta se encuentra cómodo para bajar hasta lo técnico. Escribe al principio de *Ideas sobre la novela*: “Aunque soy bastante indocto en materia de novelas, me ha ocurrido más de una vez ponerme a meditar sobre la anatomía y fisiología de estos cuerpos imaginarios que han constituido la fauna poética más característica de los últimos cien años”⁵⁶. Por entonces ha escrito ya mucho de literatura, con unos cuantos nombres propios, muy cercanos a él: Baroja, para él imprescindible, también Azorín, Valle-Inclán, Unamuno, Gánivet, y sus clásicos: Dostoievsky, Stendhal, Cervantes, y otros muchos, para hacerse una idea de qué quiere, con su imperativo de la autopsia: “Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”⁵⁷, escribe en busca de una descripción lo más minuciosa posible, llena de detalles, que haga de la novela un orbe irreal, hermético, sin andamiajes a la vista, capaz de anestesiar al lector, de hacerle olvidar su realidad cotidiana, absorto en ese nuevo mundo virtual, con su propia atmósfera⁵⁸.

54. III, 877.

55. Se hace eco del sentir general de que está en decadencia, pero en *El obispo leproso*, un poco más tarde, en 1927, asegura que es el único género literario que aún existe (IV, 146).

56. III, 879.

57. III, 882.

58. Con el mismo término que utiliza Böhme para referirse al primer objeto de la percepción diferente del yo: ni un estado del sujeto ni una propiedad del objeto, sino lo que acontece entre sujeto y objeto. Cf. G. BÖHME, *Asthetik. Vorlesun-*

Hasta *apueblarlo*⁵⁹. Porque el hermetismo —señala, aquí muy lejos de Baroja—⁶⁰ es la forma que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia⁶¹.

Como ha hecho antes con la pintura, acude a la novela para desentrañar su tiempo. Pero en *Ideas sobre la novela* no hay referencias de esa novela deshumanizada o esos novelistas deshumanizados que sintonizarían mejor con los movimientos pictóricos que, aunque no discrimina, sí certifica Ortega en *La deshumanización del arte* para testar los comienzos del siglo. La novela, un género que se ha mostrado siempre reticente a los cambios, con poca presencia en el modernismo y las vanguardias, no podía ser un buen síntoma para enfrentar dos épocas. Pero, como punto de partida de otra argumentación, paralela a la del cambio de actitud ante el arte (entendido ahora como un juego, nada serio, comparado al menos con la vida), la novela, desde sus inicios en el XVII, funciona en Ortega como el mejor mecanismo para —en el paso de la estética a la metafísica— evadir al lector de su propia vida, haciendo de la vieja dicotomía del ocio y el negocio que han desarrollado las estéticas de la inmersión una cuestión ontológica, entendidos arte y novela como orbes irreales⁶². Aunque no fije con precisión esa irrealidad, no raspe el fondo básico que tiene que sostener sus propuestas estéticas desde esa perspectiva ontológica, porque —más atento a la metafísica que a la estética— no concreta en el arte ni el origen (que tiene que ser necesariamente desde la realidad), ni la gestación,

gen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre (Wilhelm Fink, München, 2001).

59. III, 899.

60. Escribe R. GARCÍA ALONSO en *El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja*, “Revista de estudios orteguianos” 12/13 (2006) 183: “Baroja invierte la valoración que Ortega daba a los adjetivos derivados de ellos. ‘Hermético’ y ‘poroso’ eran para Ortega —en el arte, no en la vida— valoraciones respectivamente positiva y negativa. Por el contrario, en literatura, ‘hermético’ es para Baroja un término cargado de valor negativo mientras que ‘poroso’ es positivo en la medida en que significa abierto a la realidad. Es evidente que usan los términos en sentidos distintos.”

61. III, 901.

62. Incluso en textos muy tempranos, como *Adán en el Paraíso* (1910), con su filosofía todavía poco madura. También en *Meditación del marco* (1921), mejor desarrollado el tema, o en su reflexión de la metáfora como mecanismo de evasión.

ni las formas y límites de esa irrealidad⁶³. Como si considerara suficiente enumerar las claves que necesita el novelista para atrapar al lector, en una tarea básicamente formalista, elidida su reflexión sobre esa irrealidad que retoma mucho después con el teatro. O lo considera agotado u otras cuestiones lo acaparan por completo: inmediatamente después el desgobierno de las masas en Europa, otro síntoma en el que se detiene más.

Pero en 1946, con motivo de dos conferencias (con el mismo texto), una en Lisboa y otra, en su regreso del exilio, en Madrid, retoma la cuestión desde el teatro, un género que le gusta poco, que tampoco conoce apenas, pero que es también, como la novela, un excepcional comienzo para condensar su propuesta ontológica como único espacio de irrealidad. Comenta Ortega en Lisboa y Madrid, también sin nombres propios, que el telón del teatro, como el marco de un cuadro, aísla el arte de la realidad, neutraliza en el espectador el entorno del público y lanza su atención sobre la representación: un nuevo horizonte que le hace olvidar su horizonte real. La evasión, en un sentido absoluto, como una solución metafísica que responde a la necesidad de cada uno de descansar de tanto en tanto de su vida, es imposible, advierte Ortega. La vida es un quehacer que no se detiene. Pero, en términos más relajados, sí cabe una evasión a otro mundo que, explica, no es real (sólo así merece la pena): un orbe irreal en el que uno mismo se convierte también en irrealidad. Es una suspensión de la vida, una evasión cuya forma más perfecta, escribe en “Idea del teatro”, son las bellas artes⁶⁴.

63. Una teoría que parece un tanto ingenua. Joseph Margolis defiende que las obras de arte son reales (no podría ser de otro modo), aunque tienen una naturaleza significativa diferente de la de las otras entidades físicas, como nosotros mismos nos diferenciamos también de las otras entidades físicas. Cf. J. MARGOLIS, *The Deviant Ontology of Artworks*, en *Selves and other Texts* (The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2001) 133-153.

64. IX, 846-848. Un planteamiento, el de la evasión del lector al adentrarse con la novela en un mundo complejo, al que ha vuelto ahora Jorge Volpi para defender la ficción como una mentira verdadera que se acepta como verosímil, cerca de Agustín de Hipona. Cf. J. VOLPI, *Mentiras contagiosas* (Páginas de Espuma, Madrid, 2008). Es el argumento de *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) de Woody Allen, en la que Cecilia, la protagonista, se refugia de la realidad miserable de su trabajo y su matrimonio en el cine, en las películas que la transportan a otro mundo por unas horas. La realidad y la ficción, que al principio quedan bien deli-

III

La comprensión de Ortega del arte joven es un ejercicio panorámico. En otros libros suyos aparecen cientos de referencias, sobre todo cuando escribe de filosofía, pero también de literatura, también de contemporáneos: auténticas exhibiciones con las que demuestra lo que ha leído, atento siempre a Europa, a lo último que se está produciendo. Pero en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* prefiere quedarse con el conjunto, sin bajar a los casos concretos. Escribe siempre atento a dos coordenadas: una, su propuesta filosófica de una razón vital, y, la otra, el objeto pensado. Tiene que amarrar su análisis a ambas. Pero como concreción o prolongación de uno de los capítulos de *El tema de nuestro tiempo* el campo gravitatorio no son —no se lo planteó así— las vanguardias (y la literatura y el arte inmediatamente anteriores), sino el sustrato de su filosofía: en el primer libro o en la primera parte del libro, la primacía de la vida sobre la cultura; en el segundo, cercano también a sus *Meditaciones del Quijote*, la vida como proyecto, como tarea. No pretende apuntalar más los textos en esa otra dirección meramente estética. “De las obras jóvenes —escribe— he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización”⁶⁵. Solo como indicio de la nueva sensibilidad que abre el siglo XX: con ese viraje en la actitud del hombre hacia el sentido deportivo y festivo de la vida del que escribe en *El tema de nuestro tiempo*⁶⁶. Como en la aldea al abrir de mañana el balcón miramos los humos de los hogares para presumir el viento que va a gobernar la jornada, explica,

mitadas por el color y el blanco y negro, de pronto se confunden y los personajes alternan realidad e irrealidad.

65. III, 877. Con una noción, la “intención”, que remitiría a la problemática contemporánea de la interpretación, desde los años 60, entre intencionalistas y anti-intencionalistas. Con *La falacia intencional* de W. K. WIMSATT y M. BEARDSLEY: “Sewanee Review” 54 (1946) 468-488; versión revisada en W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (University of Kentucky Press, Louisville, 1954) 3-18. O con *¿Tenemos que querer decir lo que decimos?* de S. Cavell, en V. C. CHAPPELL (ed.), *El lenguaje común* (Tecnos, Madrid, 1971), o con Wollheim, Baxandall o Hirsch, o con la posición más ambigua de Danto. O con las tesis intencionalistas de Hirsch, Grice y Carroll. Cf. F. PÉREZ CARREÑO, “Institución-arte” e *intencionalidad artística*, “Enrahonar” 32/33 (2001) 151-167.
66. III, 608.

podemos asomarnos al arte y a la ciencia de las nuevas generaciones con pareja curiosidad meteorológica⁶⁷.

El arte joven irrita a los hombres de generaciones anteriores —los *buenos burgueses*—⁶⁸ porque implica un cambio radical en la actitud subjetiva ante el arte, ahora autónomo⁶⁹, al desalojarlo de la *zona seria* de la vida⁷⁰. Muy cerca de su propuesta general, esbozada ya en *Meditaciones del Quijote*, de la pérdida del respeto excesivo a la cultura. Escribe en 1923:

“*El tema de nuestro tiempo* consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. [...] La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida”⁷¹.

El arte nuevo, en el orden que reestructura la vida como nueva realidad radical, se vuelve una actividad sin utilidad, sin obligaciones externas. Un esfuerzo lujoso, espontáneo, no utilitario: nada más que una farsa con la que distraerse, con la que evadirse de la seriedad que supone la vida. Ya no pretende ocupar uno de los primeros puestos entre las preocupaciones del hombre. No tiene un contacto directo con la vida. Ha sido, escribe, “puesto entre paréntesis y virtualizado”⁷². Nada que ver con el anterior, cargado de humanidad, trascendente por su tema (los graves problemas de la humanidad) y por sí mismo (al ser una potencia humana que dignificaba al hombre). Ahora ocupa un nuevo espacio en el orden de preocupaciones: no ha perdido ningún atributo, pero es menos grávido, menos serio. Porque —empalma Ortega con su propuesta existen-

67. III, 870.

68. Escribe Manuel Machado: frente al burgués, “hetairas y poetas somos hermanos”. M. MACHADO, *Antifona*, en *Poesías completas* (Renacimiento, Sevilla, 1993) 21.

69. Con una emancipación más compleja y contradictoria de lo que sospecha Ortega. Cf. P. BÜRGER, *The Decline of Modernism* (The Pennsylvania State University Press, Filadelfia, 1992) 6-18.

70. III, 607-608.

71. III, 593.

72. III, 915.

cialista— los nuevos artistas saben que frente a la vida, que es el arte supremo, todas las demás artes pasan a un segundo plano.

La deshumanización, con ese nombre tan problemático que traduce el *Non serviam* de Huidobro⁷³, es solo esa voluntad de estilo⁷⁴: de distanciar de la vida lo propiamente artístico⁷⁵. Lijada la pieza, además, para poderla encajar en su puzle metafísico, porque para su ontología Ortega expulsa al sujeto trascendental de la autoconciencia y lo sitúa en una correlación directa con el mundo⁷⁶. La vida, dice, ya no es *res cogitans*. Es *res dramatica*: el puro acontecimiento de la lucha entre un hombre y sus circunstancias. Le da a su metafísica las dimensiones del drama, que es la vida de cada uno, porque al hombre le es dada la vida (no se la da él mismo), pero no le es dada hecha, fijada desde el principio para siempre. Es una tarea, algo que hay que hacer, un quehacer. En el que le encuentra un hueco a la ficción, o al arte, una vez reubicado, liberado de su seriedad pasada. Porque su misión —como escribe de la novela— es anestesiar al lector con un nuevo mundo incomunicado con el real: que el espectador o el lector salga de su vida cotidiana para adentrarse en un mundo que, dice, es un engaño, un hacer irreal, ficción, broma, farsa.

De vuelta a su tesis central, la vida —como parecen haber entendido estos jóvenes artistas— no puede ser exclusivamente seriedad. Aunque el recorrido en que convergen metafísica y arte Ortega lo deja solo sugerido. Como si esperara, como tantas otras veces, una ocasión mejor para un desarrollo más ambicioso. Escribe en *La deshumanización del arte*, para apuntar ese espacio en blanco, pendiente, aunque reservado:

73. Escribe en su manifiesto creacionista de 1914: “No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo. [...] Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas [...] Y ya no podrás decirme: ‘Este árbol está mal, no me gusta ese cielo [...] los míos son mejores’. Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen que parecerse”. Cf. H. J. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* (Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1995) 203-204.

74. III, 860.

75. Cf. J. GARCÍA LEAL, *Filosofía del arte* (Síntesis, Madrid, 2000) 216.

76. Lo que lo convierte, para Philip Silver, en el primer fenomenólogo existencial. Cf. P. SILVER, *Fenomenología y razón vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset* (Alianza Editorial, Madrid, 1978) 102-103.

“La intención de este ensayo se reduce, como he dicho, a fi-
liar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos diferenciales.
Pero, a su vez, esta intención se halla al servicio de una cu-
riosidad más larga que estas páginas no se atreven a satisfa-
cer, dejando al lector que la sienta, abandonado a su privada
meditación”⁷⁷.

77. III, 870. Este artículo está incluido en el proyecto de investigación “El pensa-
miento del exilio español de 1939 y la construcción de una racionalidad política”
(FFI2012-30822), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en
la Convocatoria del Plan Nacional 2012.