

El hombre no es barro; es palabra. Más sólo lo es cuando las habita como se habita un hogar. Lo demás es miseria. Y a la miseria y al engaño, a la muerte y sus gritos, al escarnio y la vejación, no se les puede permitir que tengan piernas para andar y esquinas hacia las que correr. Cuando al hombre se le permite ser lobo, termina siendo comadreja. Cuando ángel, termina en hombre. No es barro. Pero en ocasiones parece excremento. De apenas gusano reptaba hacia atrás y se retorna en larva. Pronuncia su egoísmo y quiere arrastrar con él a toda la especie a los inicios malditos de las palabras tronchadas. Pero los signos tienen altura y peso. Vida. Y esto sí que es irreversible.

---

## LA ESTÉTICA EN ORTEGA JOSE CORREA

La preocupación por los problemas relacionados con el arte, la literatura, la crítica, aparecen en Ortega desde el comienzo de su obra, allá por 1902, en los artículos y notas que inician su comunicación con el público. La «glosa» que abre el volumen I de sus *Obras Completas*, recibe el nombre «De la crítica personal» y en ella aparecen ya esbozadas algunas de las ideas básicas de su pensamiento. «Allí está su antiformalismo, su abordaje de las cosas de la vida, su valoración de la personalidad humana, su encaramiento con la realidad, su idea de la perspectiva, su idea de la sociedad como contrapunto de minoría activa y masa pasiva, su concepto social de la *gente*, su afirmación que las *creencias* son la base de la coherencia social, etc.» (1). Y fuera de esto, su tema principal, enunciado en el título, se refiere a la crítica.

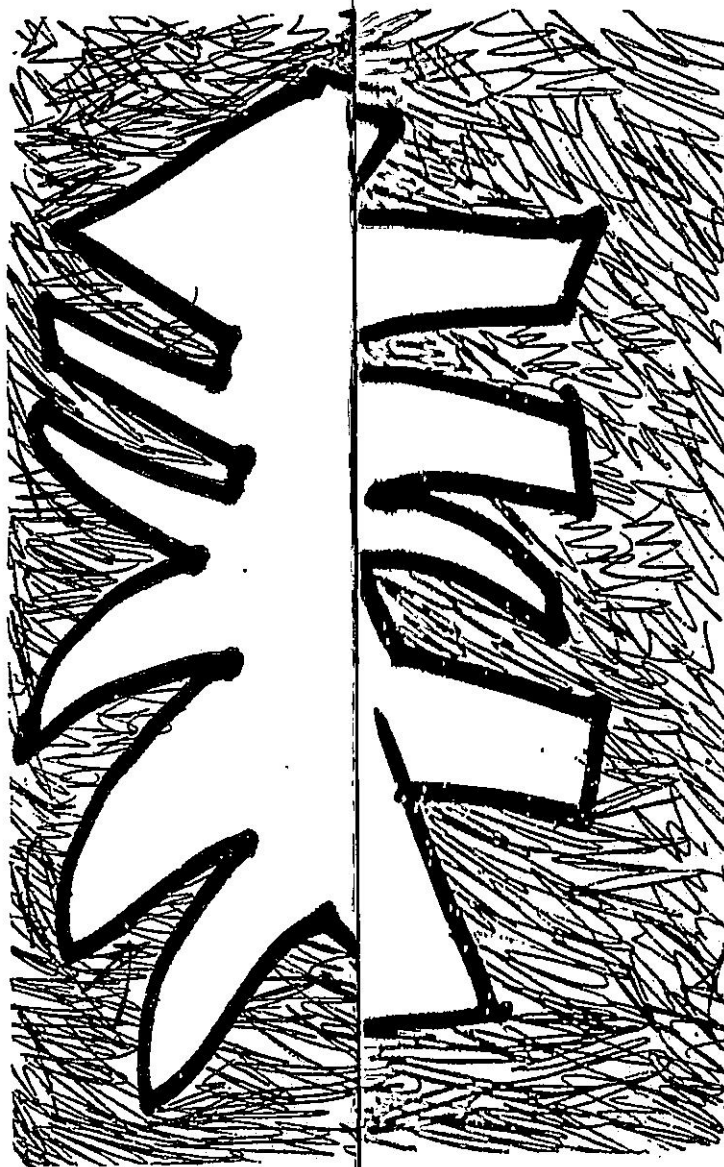
Desde entonces, la repetida vinculación del autor con novelistas, pintores, poetas, músicos, dio como resultado el que casi no hay ensayo en que no se haga alguna alusión, por breve que sea, a los problemas estéticos. Son,

(1) Lafuente Ferrari, Enrique. «Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega», *La Torre*, nº 15 y 16.

sin embargo, sus primeros años de escritor —los que encierran los dos primeros tomos de sus *Obras Completas*— en donde los temas de arte son tratados en forma más explícita. Es posible encontrar allí por lo menos una treintena de artículos relacionados con problemas estéticos, entre los cuales los tres trabajos que gravitan con mayor peso en este terreno: *Adán en el paraíso*, de mayo-agosto de 1910; *Musicalia*, de 1921 y *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, de 1925. Debemos agregar, no obstante que la misma explicitación se advierte en los escritos sobre Goya y Velázquez de los últimos años de su vida.

Debemos destacar, sin embargo, que Ortega no escribió un tratado de estética, a pesar de su permanente preocupación por sus problemas. Sus ideas se encuentran dispersas y hay que extraerlas de las páginas en que van apareciendo e intentar organizarlas de acuerdo con el sistema orteguiano (2) para que no aparezcan como ocasionales y fortuitas. El por qué Ortega no organizó un sistema de estética nos enfrenta con una característica que abarca la totalidad de los escritos del autor. La opinión más generalizada sobre el asunto es que si Ortega no organizó un tal sistema se debió al método que fluye de la entraña de su filosofía, *la razón vital*, que no admite la rigidez de ellos. En todo caso, la coherencia y el rigor de las ideas expuestas irán apareciendo paulatinamente en el lector de Ortega, a medida que vaya captando su verdadero sentido. Queremos destacar, de todas formas, que el autor no se

(2) José Edmundo Clemente en su obra *Ortega y Gasset. Estética de la razón vital* (Ediciones La Reja, Buenos Aires, 1955), separa y sistematiza para el propósito de su libro, unas ochenta fichas extraídas de todos los rincones de las *Obras Completas*.



ocupa tanto de definir una estética como de aclarar el sentido de algunos de sus elementos constitutivos, por ejemplo sus relaciones con el arte, la belleza o en qué consiste la realidad estética, todo observado a través del quehacer estético de su tiempo, lo que ha significado que algunos le resten valor normativo, que consideran no tiene (3).

La primera consideración que queremos destacar es la que se refiere a la relación existente entre el arte y la vida, problema fundamental.

Cada hombre necesita resolver los problemas que su vida, su *realidad radical*, le presenta. Su vida es la realidad radical en el sentido en que todas las demás realidades —mundo físico, mundo psíquico, mundo de los valores— se dan únicamente dentro de ella y aún puede decirse que solamente dentro de ella son realidad. El hombre, en su enfrentamiento con la vida, está limitado por toda una serie de hechos externos —ambiente, situación social, época, generación, situación geográfica, etc.— que constituyen su *circunstancia*, elemento de primerísima importancia puesto que es parte de la definición del hombre. «Yo soy yo y mi circunstancia» ha dicho Ortega en alguna oportunidad. Sin embargo, a pesar de las limitaciones inherentes a la circunstancia, el hombre está en posesión de la libertad de elegir el camino que debe seguir, puesto que, aún en la situación más desesperada, tiene la posibilidad de una elección: o seguir dentro de ella, o elegir la muerte haciendo uso de su libertad. Ahora bien, a través de su circunstancia el

(3) Así Amalia de Zuleta en *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966, p. 454.

hombre tiene un punto de vista de la vida, está en posesión de una *perspectiva* individual y única mediante la cual se está apoderando de las verdades del mundo. «Cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra, cada individuo —persona, pueblo, época— es un organismo insustituible para la conquista de la verdad» expresa Ortega. La conquista de la verdad solo puede efectuarse mediante el método racional, pero este método de conocimiento racional, que es un conocimiento teórico, necesita situar en el centro del sistema ideológico el problema de la vida, que es el problema mismo del sujeto pensador. El método que estamos describiendo recibe el nombre de *razón histórica*, *razón vital* o *raciovitalismo* y su herramienta básica son las perspectivas, aspectos concretos de la realidad en tanto percibidos por seres concretos. Por otra parte, Ortega dirá que «la razón consiste en una narración. Frente a la razón puro físico-matemática hay, pues, una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación, hace tal cosa y es así porque antes hizo tal otra y fue de tal otro modo. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica*», que es literalmente lo que al hombre le ha pasado y que «no acepta nada como mero hecho, sino que... ve cómo se hace el hecho». En suma «la razón histórica, que no consiste en inducir ni en deducir, sino lisamente en narrar, es la única capaz de entender las realidades humanas, porque las contexturas de estas es *ser* históricas, es *historicidad*».

La ciencia es uno de los instrumentos mediante los cuales el hombre trata de entender el mundo que le rodea. Pero la ciencia presenta una limitación muy grande en tanto que las noticias que da del mundo y de las



cosas, son solo esquemas, símbolos, abstracciones. «La ciencia convierte cada cosa en un caso, es decir, aquello que es común a esta cosa con otras muchas. Esto es lo que se llama abstrucción: la vida descubierta por la ciencia es una vida abstracta, mientras, por definición, lo vital es lo concreto, lo incomparable, lo único. La vida es lo individual» (4). He aquí la gran falla de la ciencia, obligada a abordar siempre de una manera fragmentaria y pretendidamente exacta, la unidad total de la vida. Frente a este problema, el arte se presenta como el gran solucionador, puesto que él aborda la vida de una manera concreta y única. El arte no practica, por ello, métodos de generalización, sino de concreción; a su modo, empeñado en no renunciar a esa complejidad de relaciones que se dan en el individuo real y concreto, trata de abordar esa totalidad (5). Pero el arte no puede resolver de manera real esta situación y «precisamente por esto es el arte ante todo artificio: tiene que crear un mundo virtual. La infinitud de relaciones [entre el hombre y el mundo] es inasequible; el arte busca y produce una totalidad ficticia, una *como* infinitud» (6). De esta manera, el artista debe intentar proponernos una ficción de la totalidad, puesto que no puede ofrecernos la totalidad real. El arte nos entrega así lo que la ciencia no puede darnos —una visión de la totalidad— pero no en su materia sino en su forma, de una manera que pudiéramos llamar

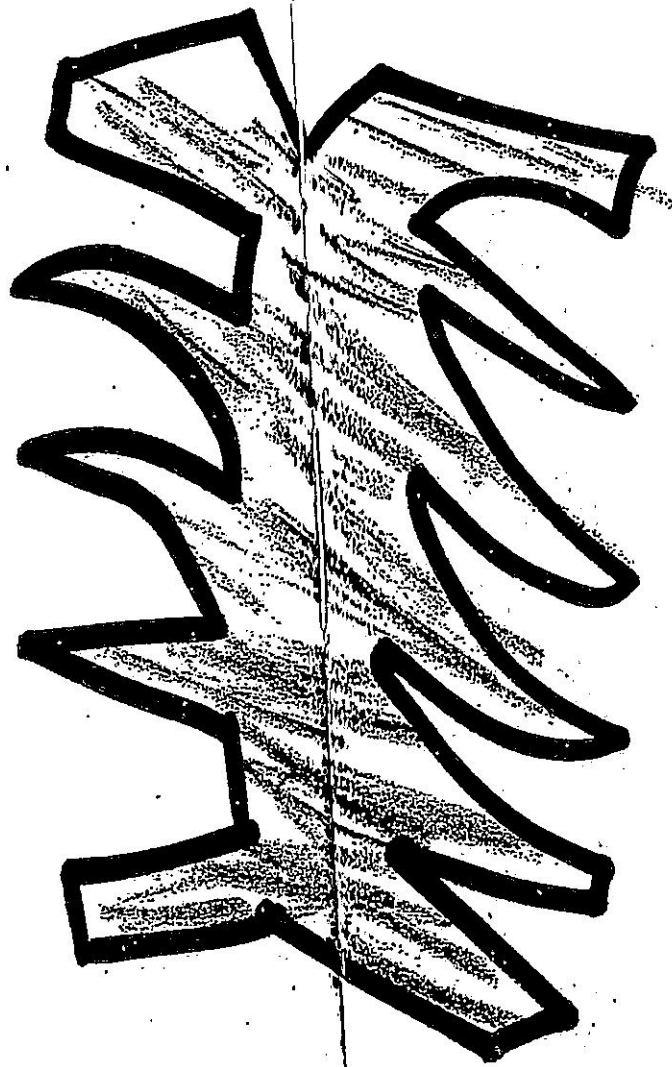
(4) Ortega y Gasset, José. *Adán en el paraíso*, en *Obras Completas*. Revista de Occidente, Madrid, 1966, (7), VI volúmenes, I, p. 487. Citamos de aquí en adelante esta obra como *OC*.

(5) Véase Lafuente, *ob. cit.* p. 177 y ss.

(6) Ortega, *Adán en el paraíso*, *OC*, I, p. 480.

simbólica. La ciencia busca la verdad. El arte, que nos da visiones totales, repitámoslo una vez más, busca lo verosímil, lo semejante a la verdad y nos entrega, por tanto, un mundo mucho menos exacto pero sí mucho más rico que la ciencia. Lo verosímil es la representación de la realidad, pero tratada a través de la metáfora, y lo que importa en esta verosimilitud expuesta en la obra de arte, es lo que el hombre ha querido expresar con ella. De esta manera, si en la operación artística Ortega distingue tres elementos estructurales: expresión, voluntad artística y manifestación formal o exteriorización, es el elemento expresivo el verdaderamente importante, ya que los otros dos son solo ingredientes, dirá en *La estética de «El enano Gregorio el botero»* (7) porque «lo que se impone en la obra de arte es una *intimidad expresada*, la expresión de la intimidad humana», mediante la cual se nos impone una visión del mundo. Por tal razón, el papel de la estética debe consistir en explicarnos la pluralidad de intenciones artísticas que han ido apareciendo en la historia del mundo latente en expresivos de una visión del mundo latente en cada artista, en cada pueblo, en cada cultura.

Enrique Lafuente, en *Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega*, reduce a la siguiente fórmula lo que le parece el meollo de la estética orteguiana, o al menos de su interpretación de la obra de arte: «El arte sería, pues, una *transcripción operativa de sentimientos, expresados, cosificados, en ese objeto en que la obra de arte consiste y que es testimonio de una intimidad, cuajada en sus complejas relaciones y llena por ello de las resonancias de la vida en su totalidad: la única*



posibilidad para dar a entender un sentimiento cósmico, una visión del mundo» (8).

Otro de los problemas que aborda Ortega es el de la belleza. Su meditación, fiel a la esencia de su filosofía, a la concretización de las cosas, a la validez de las perspectivas, se vuelca abiertamente contra la idea platónica de la belleza. Para Platón, escribe Ortega en las *Meditaciones del Quijote* (9) «fue la belleza un atributo íntimo de las cosas esenciales; lo accidental y momentáneo le parecía exento de ella». Bello sería, entonces, «lo que contiene en sí el origen y la norma, la causa y el módulo de los fenómenos» y la belleza, por su parte, estaría constituida por una idea, una norma, un arquetipo al que las cosas anhelan acercarse. Ortega se opone a esta concepción y expresa que es la realidad, cada realidad individual, la que nos pone en trance de tener que decidir que rectificaciones, modificaciones, etc., haríamos a tal o cual objeto o cosa para que alcance plenamente su *tipo* de belleza. Su tipo, es decir, no un arquetipo, sino más bien un post-tipo, o sea, el tipo que postula la realidad individual, aspirando a su propia perfección, dira en *Estética en el tranvia* (10).

Un tema de capital importancia en las cogitaciones orteguianas es el de la evolución de la pintura occidental y las relaciones que dicha evolución tiene con la filosofía europea. Las ideas más interesantes sobre el problema están expresadas en *Tres cuadros del vino*, en donde analiza un mismo motivo tratado por tres pintores a lo largo de un siglo, y en *Sobre el punto de vista en las artes* (11).

(8) Lafuente, *ob. cit.* p. 180.

(9) Revista de Occidente, Madrid, 1960.

(10) OC, II, pp. 33-42.

(11) OC, II, pp. 50-60 y OC, IV, pp. 443-458.

(7) OC, I, pp. 536-545.



La evolución de la pintura no se define ni por los temas ni por las técnicas, sino por los distintos modos de mirar. Por los cambios que se experimentan en los puntos de vista. De esta forma, la pintura ha realizado una marcha desde lo que se llama *visión próxima* a la *visión lejana*. La visión próxima destaca un objeto en forma definida, clara, precisando su volumen al que opone un fondo vago y confuso que le sirve de telón de fondo. Aquí, el elemento encargado de definir el objeto que se pretende destacar es la línea. Pero el punto de vista cambia paulatinamente hasta que los pintores llegan a representar sobre el lienzo la visión que el ojo capta cuando su centro de interés es la visión lejana, en la que no se destaca ningún elemento sobre un fondo, sino que es un todo más o menos impreciso el que se nos ofrece. El elemento unificador de esta manera de ver no son los objetos que se destacan sino la luz que disuelve, envuelve y transforma los volúmenes en marchas. De esta forma, en la visión lejana no es la línea el elemento principal, sino los valores cromáticos allí expuestos. «Si en la visión próxima el volumen de la cosa se nos impone, en la visión lejana el campo visual cóncavo nos hace percibir el hueco. Este proceso supone la pérdida paulatina de importancia de los objetos representados; es un proceso de subjetivación creciente lo que se hace ver en la historia de la pintura occidental.» De este modo, el cambio que ha experimentado la pintura occidental desde la visión próxima hasta la visión lejana, es un cambio que va unido a la subjetivación cada vez mayor de las cosas representadas por parte del artista, que es quién jerarquiza los elementos que plasma en el lienzo y los somete a su visión, proporcionándoles una unidad distinta de la que tienen al ser vistos desde una visión próxima, puesto que en ésta las cosas nos imponen sus nítidas y escuetas aristas



expresadas por el volumen. Volumen que, sin embargo, la pintura redescubre después, pero solamente como una invención, como un nexo entre las cosas y la idea de su volumen que el pintor tiene en su particular manera de ver. «De las cosas a las ideas pasando por las sensaciones, este es el proceso histórico de la pintura occidental que tiene su correlación en el proceso filosófico de la mente europea» (12).

Vistas las cosas de esta manera, los cambios en el arte (y en el pensamiento), son cambios de puntos de vista. Lo que ayer ocupaba un primer plano es relegado hoy a un plano secundario sin que desaparezca totalmente, sin embargo (13).

El problema de la subjetivación de la pintura a través de su evolución, implica también la subjetivación de todas las demás manifestaciones artísticas. Llegamos así al tema orteguiano más ampliamente difundido: la deshumanización del arte.

Sin duda el libro que contiene lo más polémico del pensamiento de Ortega es *La deshumanización del arte*, publicado en 1925, en un mismo volumen con las *Ideas sobre la novela*. La obra ha sido el blanco predilecto de los enemigos de Ortega que han polemizado incluso sobre su título. Así, por ejemplo, Cesar Barja duda sobre la propiedad del nombre del ensayo, puesto que si se considera que la deshumanización es entendida como la tendencia más amplia a desrealizar, el título *La desrealización del arte* habría sido más amplio y más exacto. Por otro lado, insiste el mismo crítico, la deshumanización está entendida como una reacción contra el sentimentalismo y el romanticismo del arte del siglo XIX, por lo que

(12) Lafuente, *ob. cit.* p. 201.

(13) Cf. Ortega, *OC*, III, p. 123.

*La desromantización* o *La Desentimentalización del arte* habrían sido títulos más apropiados y que probablemente habrían evitado más de alguna discusión (14).

*La deshumanización del arte* contiene una serie de ideas ya enunciadas en artículos anteriores, fundamentalmente en *Adán en el paraíso*, de 1910, en donde había planteado el problema de lo ficticio en el arte; y, en *Musicalia*, de 1921, en el que había observado los primeros síntomas de una nueva relación disociadora entre el público y el artista. También en el *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914) hay algunos elementos que aparecerán luego en *La deshumanización*, como sus consideraciones acerca del papel de la metáfora en el objeto estético y su función desrealizadora y de la destrucción de la realidad por parte del arte. Otros ensayos en que habían aparecido elementos que luego se vertirán aquí son *la Meditación del cuadro* (1921) y *Las dos grandes metáforas* (1924).

En *Musicalia*, Ortega veía la impopularidad que la gran masa de personas sentía hacia la música. En *La deshumanización*, la impopularidad se extiende a todas las manifestaciones artísticas, lo que es natural, puesto que Ortega piensa en la sorprendente unidad, la compacta solidaridad que existe entre todas las manifestaciones de una época histórica. «Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos» (15). Debido a esto, todo

(14) Clemente, *ob. cit.* pp. 233 y ss.

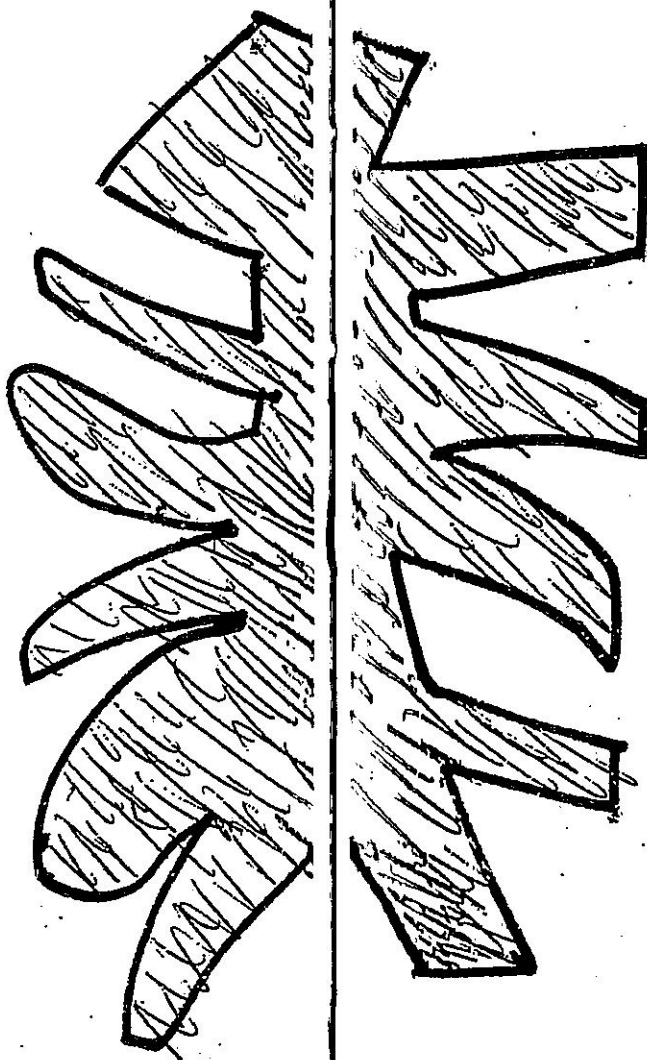
(15) *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, p. 2.



el arte nuevo presenta como faceta más destacada la impopularidad, la antipopularidad. No es un arte no popular, no es un arte que todavía no haya ganado el apoyo de las masas, sino que es un arte que se presenta como contrario a las masas, a las que no desea integrar. Hasta el momento de la aparición del nuevo arte, la gente podía ser calificada en dos sectores, de acuerdo a si gustaban o no de una obra cualquiera. Ahora el problema se resuelve de otra manera, y los sectores se dividen entre las personas que entienden y las que no entienden, simple y llanamente. Este no entender provoca la irritación de las masas, puesto que «cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar de irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra» (16). Cuando el hombre-masa, que constituye el gran sector de los que no entienden, frente a las minorías «egregias» de los que entienden, asiente ante una obra de arte, casi siempre lo que aprueba es su asunto, su contenido, su alusión a esos sentimientos que le son asequibles, porque el hombre-masa no pide al arte goces distintos de los que pide a la vida real. Desde este punto de vista, llamará arte «al conjunto de medios por los cuales le es proporcionando el contacto con cosas humanamente interesantes», pero el hombre-masa no tiene razón, porque la simpatía por lo meramente humano nada tiene que ver con la

(16) Todas la citas que siguen son tomadas de *La deshumanización del arte*.

frucción estética. Por el contrario, es incompatible con la «estricta frucción estética». ¿Y por qué no entiende el hombre-masa este arte nuevo? Justamente porque en él se ha puesto mayor importancia a lo que Ortega llama lo estético y se ha dejado de lado los elementos cotidianos, triviales y sentimentales, que son los que hacían participar al grueso del público. De esta forma, el hombre-masa, que no está acostumbrado ni gusta de lo puramente estético, no puede adaptar su punto de vista para captarlo. Ortega nos dice que se trata única y exclusivamente de una cuestión de óptica. Para ver un objeto es necesario adecuar nuestro aparato ocular al objeto. «Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y en las frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas en el cristal. Por lo tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.» Este es el caso del arte nuevo, que pone principal (y casi único) interés en lo estético —el vidrio— y se desinteresa del resto —el paisaje—, que es lo que gustaba o no gustaba en el arte anterior y en donde, en vez de contemplar, que es la función que ejercemos cuando ponemos nuestra atención en mirar el «vidrio», el público convivía con los pro-



blemas, asuntos, etcétera que veía plasmados en las obras, de tal forma que el arte nuevo pone énfasis en lo «artístico» tratando de eliminar lo humano. Por eso es deshumanizado.

Las tendencias que se encuentran en este nuevo arte deshumanizado son, a juicio de Ortega, las siguientes: «Tiende: 1º a la deshumanización del arte; 2º a evitar las formas vivas; 3º a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º a considerar el arte como juego y nada más; 5º a una esencial ironía; 6º a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.»

La enumeración orteguiana puede reducirse, en verdad a cuatro elementos considerando que los números 1 y 2 y 3, 4 y 7 repiten con variaciones, la misma idea. Así, simplificando, tendríamos que el arte nuevo se caracterizaría por la deshumanización, la ironía esencial, por su escrupulosa realización, eludiendo toda falsedad y, porque el arte no tiene otro fin que el arte.

La deshumanización del arte puede llevarse a cabo de muchas maneras. Es necesario, sin embargo, tener presente que toda desrealización se lleva a cabo —según Ortega— a través del estilo: «estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar.» El principal instrumento de desrealización es la metáfora, cuya esencia consiste en trasladar el sentido de una cosa en otra y esta obra une el sentido propio con el que se le agrega, pero en una forma no real (17). La metáfora puede ser usada de dos

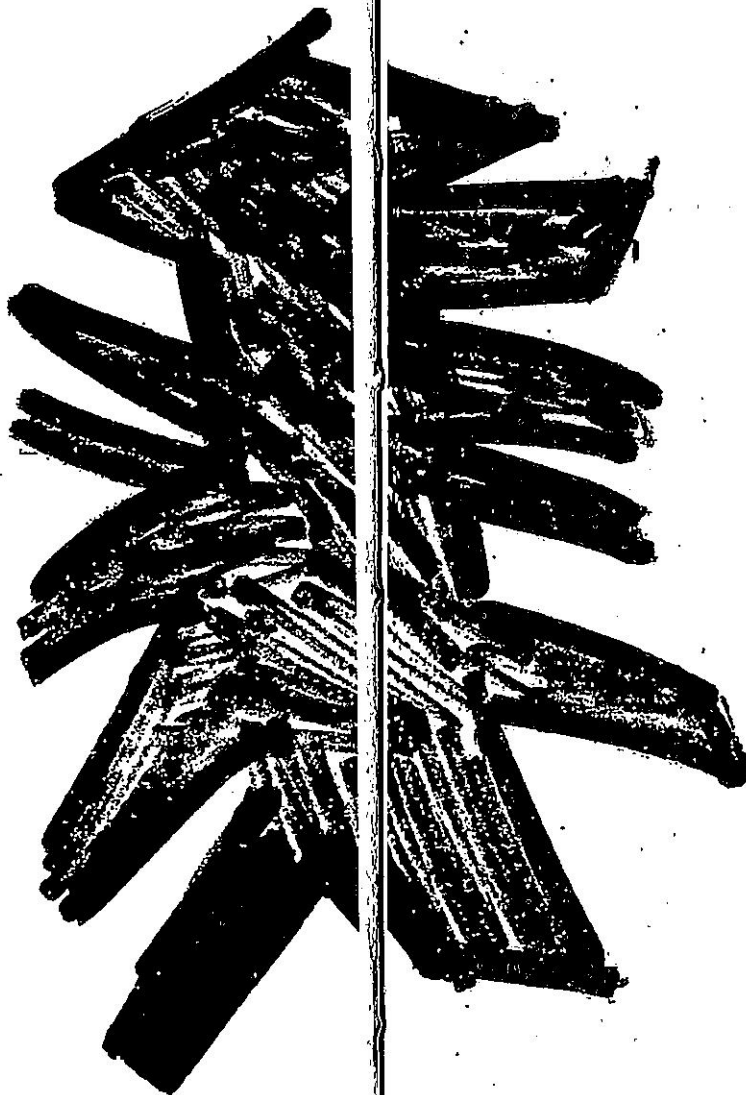
(17) Sobre las opiniones de Ortega sobre la

maneras: para efectuar una ascensión poética de lo que se metaforiza, es decir, para lograr lo que Ortega llama suprarrealismo; o para someter los objetos a una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural, con lo que se logra un *infrarrealismo*. Otra manera de deshumanizar, mucho más simple que la metáfora, es a través del cambio de la perspectiva habitual con lo que se altera la jerarquía de los valores figurativos de la imagen, destacando lo que es leve e insignificante en la realidad, para hacerlo ocupar el lugar más importante. Diremos, por último, que se puede deshumanizar también mediante la magnificación de lo mínimo, lo cotidiano; así las naturalezas muertas en las épocas de crisis de la pintura, por ejemplo.

«De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte» dice Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*. Entonces, ¿por qué se deshumaniza? ¿O es que la tal deshumanización es falsa?

Arturo García encara el primer problema y expone tres causas de deshumanización. La primera está dada por la situación del hombre, que se encuentra luchando siempre en y con su circunstancia y está irremediamente amarrado a la realidad, lo que le hastía y ansía reposar y olvidar su «carga». El juego permite al hombre suspender virtualmente su esclavitud, evadirse, escaparse, traerse a sí mismo de su vida real a una vida imaginaria, irreal. Las bellas letras son la forma más perfecta de juego, porque con más eficacia consiguen librarnos de esta vida. La segunda razón de la deshumanización está dada por el descubri-

metáfora, pueden verse las páginas 32 y ss. de *La deshumanización* y los alcances que hace en *Ensayo de estética a manera de prólogo* y *Las dos grandes metáforas*.



miento que ha hecho el hombre sobre su realidad, averiguando que es limitada, finita. El hombre puede muchas cosas, pero no puede otras muchas, entre las que están las que más prefiere. Por esto imagina una realidad donde quepan todas las cosas que quiere y de esta manera hace que una cosa sea otra, a través de la única forma de hacerlo, la metáfora, principal elemento de deshumanización. La tercera y más importante causa de desrealización está relacionada con el valor que las cosas tienen para la vida, que no necesita de nada ajeno para ser valiosa, ya que ella es en sí valiosa. Ella, entonces, generosamente concede valor a las cosas que le son extrañas. De esta forma el arte tiene valor porque la vida se lo concede y no al revés, por eso resulta más claro comprender el anhelo de deshumanizar, ese asco de lo humano en el arte. «No es un asco a lo humano, a la vida, sino, todo lo contrario, un respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte que, por muy valioso que sea, es una función subalterna con relación a la vida» (18).

Las razones de Arturo García no son otra cosa que la repetición de las palabras de Ortega. La primera ha sido tomada de *Idea del teatro* (páginas 51 y siguientes). La tercera, de *La deshumanización* (páginas 27 y siguientes). El párrafo que hemos citado textualmente es idéntico a las palabras de Ortega, a las que se ha quitado el signo de interrogación con el que ahí aparecen. La segunda, que también nos recuerda en su principio un texto de Ortega, refuerza nuestra idea sobre la generalidad del fenómeno y su no especificidad en el arte nuevo puesto que, desde el comienzo de los

(18) Arturo García Astrada: *El pensamiento de Ortega y Gasset*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1961. Véase pp. 237 y ss.



tiempos, los artistas han debido modificar la naturaleza para transformarla en substancia artística.

La segunda pregunta la contestaremos con una cita de Cesar Barja, con la que coincidimos. Dice Barja: «¿qué otro que humano, tratado en forma diferente, sí, pero al fin humano, es el contenido material de tantísimo arte nuevo, digamos, de la novela de Proust, Gide, Morand, Giraudoux, Joyce, Gómez de la Serna; del drama de Pirandello; de la misma pintura de Picasso, de la que el retrato no forma menos parte?» (19). Lo que importa, es la actitud del artista frente al contenido material, tema o asunto de la obra de arte, cualquiera que ese contenido pueda ser. Desde este punto de vista es difícil hablar de deshumanización, sino de lo contrario, ya que dentro del carácter más predominantemente formal del arte nuevo, es la expresividad emocional lo que en él se acusa. Todo lo refinado que se quiera, este arte no es por eso menos personal, menos emocional, menos humano.

Terminamos estas notas sobre los problemas artísticos en Ortega, refiriéndonos a otro aspecto del arte nuevo: su autenticidad. No existe tal autenticidad. La tendencia a la falsedad a la superchería, a la farsa y a la mentira vital es lo realmente verdadero en el arte nuevo. Esta afirmación —que compartimos parcialmente— es... del propio Ortega. La opinión expresada en *La deshumanización del arte* en 1925, es distinta totalmente de la que se expone en *La rebelión de las masas* en 1930, en donde nos habla de la total desmoralización de la Humanidad y en donde es pura

(19) César Barja, *Libros y autores contemporáneos*, Las Americas Publishing Company, New York, 1964, p. 244.



invención, en el sentido de capricho liviano. «No es creación desde el fondo sustancial de la vida; no es afán ni menester auténtico. En suma: todo esto es vitalmente falso» (20).

He aquí, pues, un pequeño intento de sistematización, exposición y comentario, de las principales ideas de Ortega sobre el fenómeno artístico. Ideas que, dejando de lado a los detractores y defensores furibundos —que los hay—, siguen siendo de grandísima utilidad en la apreciación de la obra de arte, a veinticinco años de la muerte del autor y a más de cincuenta de su exposición más explícita.

(20) Ortega, *La rebelión de las masas*, Ediciones de la Revista Excelsior, Santiago de Chile, 1936, p. 58.