

título de 1981 y el propio tema del poema han de hacernos pensar en “O una voz o un gesto” y en la íntima cifra compartida.

Con «los recuerdos de amor» atacados por el tiempo en 1984, la escritura del poeta, ceniza amenazada, evocación tal vez del “abecedario ceniciento” de Blas de Otero (Lanz 2001: 170), había sido recuperada, quizá recordando a Catulo, como autoafirmación quevediana en “Como ciego miré” y “Queda el polvo”, *Claridad* (1961). *Pc*: 896 ss.

*Odi et amo* que se actualizaba «...en mi memoria / en mi pecho, en las hojas / del papel en que escribo» como “polvo de odio” veinte años antes. Y reaparece todavía en cuanto elegíaca expresión de carencia, como protesta visual escrita en rojo o como grito, vicaria forma órfica en lucha constante por el recuerdo amenazado, la necesaria pervivencia silenciosa de una *voz a ti debida*. Delimitar ahora la huella lírica, métrica y formal de la escritura de Otero en la obra de Goytisolo, señalada con razón en muchos otros detalles de su poesía por Riera en 1991, requiere un comentario más extenso.

C.- El tercer ejemplo impondría tratar despacio varios temas formales. No es siempre fácil reconocer los límites de aplicación de estos *versos partidos*, seriados o incluso “regulares” en más de un caso.

Cada poema genera su propia gramática. También Utrera Torremocha, 2001: 96. Reconocerlo cuando trabajamos la interpretación unitaria y numérica semeja pertinente. Será obligado en un texto en que el *verso partido* alcanza condición regular y da forma marco a la totalidad significativa.

Pero leer un poema de 10 versos como de 20 parece un error obvio. Pienso en los 10 alejandrinos partidos de “En el entierro de Gabriel Ferrater” (*Bajo tolerancia* [1973-1996]; *Pc*: 227); y también en otros textos disimétricos, o endecasílabos como “Llegará sigilosa” (*La noche le es propicia*, 1992). Son poemas en los que la forma visual y seriada regulariza, resignifica posiciones en un espacio nuevo y total. Difícilmente habrán de valorarse como versos partidos independientes. La bronca, lapidaria elegía funeral podrá ser leída e interpretada mejor ignorando la numeración que la citada edición nos propone. El lector interesado confirmará fácilmente, texto en mano, que no es caso único.

#### ORTEGA Y GASSET: LA ¿DESHUMANIZACIÓN? DEL ARTE

Túa Blesa  
Universidad de Zaragoza

Reproduzco en el título, obviamente, el de uno de los más, y con razón, famosos ensayos de José Ortega y Gasset, en el que he introducido una interrogación —parcial, sobre uno de los términos, pero que impregna a la totalidad—, con lo que queda ahí expuesto el asunto de estas páginas. Una interrogación que no pretende ser del tamaño de aquella otra que el filósofo dejó en el final de su conferencia “Goethe sin Weimar” según la versión que leyó en Aspen en 1949. La pregunta orteguiana en cuestión era nada menos que «¿Qué es para nosotros el pasado?» y para señalar que no iba ni siquiera a comenzar una respuesta escribió: «Queda, pues, el asunto, en un enorme signo de interrogación que se levanta ante nosotros como un gigantesco lazo de gaucho o de *cow-boy*» (IX, 593)<sup>1</sup>.

Llama la atención la comparación, la cual parece claramente motivada por el lugar en el que Ortega disertaba en esa ocasión, destaca en el pasaje la hipérbole, «gigantesco lazo», y más en general la figuración retórica misma, rasgos ambos muy frecuentes en sus textos, como es bien sabido. En efecto, a Ortega debió de parecerle oportuno hablar en ese territorio de Estados Unidos, ya en el *far west*, de *cow-boys*, con lo que estaría cumpliendo con uno de sus propósitos declarados de escritor: «En mis escritos *pongo*, en la medida de lo posible, al lector» (*apud* Senabre, “El

1. En todas las citas de Ortega indico simplemente el tomo de las *Obras completas* en que figura y la(s) página(s).

escritor José Ortega y Gasset", 19). Más allá de que fuera la circunstancia de lugar —y hablando de Ortega esta palabra se adensa en sus significados— lo que motivara la imagen, está la exageración que implica: semejante comparación es hiperbólica y podría calificarse de desmesurada, a lo que colabora el adjetivo «gigantesco» que se adjudica al lazo. Algo más podría decirse: ese gigantesco lazo interrogativo parece estar ahí como dispuesto a atrapar la respuesta de aquello por lo que se inquiere y, por otra, el lazo, la cuerda, acaba en la inserción de lo humano.

El hombre, o lo humano, el preguntar(se), lo hiperbólico, la retórica —esos asuntos al menos— no son específicos del pasaje citado, sino que recorren todo el discurso de Ortega.

Pues bien, de un modo menos gigantesco, se trata de interrogar acerca de esa «deshumanización» que se predica del arte: ¿deshumanización?; es decir, ¿puede el arte deshumanizarse?, ¿cómo cabe interpretar en la expresión orteguiana «la deshumanización del arte» el término *deshumanización*?

A primera vista la expresión «deshumanizado» —«arte deshumanizado»— parecería no presentar dificultades y podría tomarse literalmente, sin embargo convendrá tener en cuenta cuál es el pensamiento de Ortega con respecto a las palabras. Según escribe en otro de sus textos, «siempre que apretamos una palabra del Diccionario para precisar su sentido, descubrimos que es equívoca» (*apud* Senabre, cit., 19), donde, por cierto, da la impresión de que vuelve a comparecer la retórica, pues ¿realmente eso es así *siempre*?, ¿en todas y cada una de las palabras de una lengua?; y, desde luego, es retórico el que tal afirmación se haga una vez más por medio de una imagen. Si se dice «apretamos una palabra» es que se está proponiendo una cierta materialización de las palabras, una suerte de frutas, ya una naranja, ya un limón, que al ser apretadas descubrimos que eran, en mayor o menor medida, un contenedor de algo que no estaba a la vista, el zumo, que desdice el aspecto de sólido que podría haberse pensado de las unidades léxicas. Al decir lo que dice, hace lo que dice. Sea como sea, la afirmación es clara: las palabras son equívocas, lo que convendrá tener presente al leer sus textos.

*La deshumanización del arte* habla para empezar de un fenómeno que no admite dudas. Para la fecha de su redacción es absolutamente cierto que el arte ha pasado a ser otra cosa de lo que venía siendo. Por dar sólo algunos datos de relieve: en 1909 Marinetti ha dado a conocer el manifiesto del futurismo con la proclama de que es más hermoso un automóvil de carreras que la Victoria de Samotracia como índice decisivo de la renuncia al arte clásico, de 1913 es el cuadro de Picasso titulado *Guitarra*, que se tiene por una de las primeras pinturas cubistas y por esos años él y Juan Gris están

poniendo del revés lo que ha venido siendo la práctica representacional del arte en Occidente, Paul Klee ya ha pintado algunos de sus cuadros importantes y en literatura está el dadaísmo de Tristan Tzara, que tiene como fecha inaugural 1916, Ezra Pound y T. S. Eliot han publicado ya algunos de sus escritos decisivos de la modernidad y James Joyce ya ha dado a conocer su *Ulysses*, en 1924 se publica el primero de los manifiestos surrealistas y en ese mismo año muere Franz Kafka. De todo eso, o de algo de ello, es de lo que se ocupa Ortega y no puede pasar inadvertido que no es fenómeno por el que él se sintiese estéticamente preocupado y así lo expresa en su trabajo:

Las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocrementemente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular. Pero a su vez, esta valoración mía de los nuevos productos artísticos no debe interesar a nadie. Los escritores que reducen su inspiración a expresar su estima o desestima por las obras de arte no debían escribir. No sirven para este arduo menester. (III, 364)

Ahí queda expuesta la mala opinión de los productos artísticos de la vanguardia, el desinterés del filósofo por el arte nuevo, tanto en general como en particular y si salva lo para él salvable, no es detalle irrelevante que no es ni nombrado ni siquiera aludido. Más adelante se leen algunos otros pasajes en los que Ortega dejó su apreciación, su juicio declaradamente negativo del arte nuevo. En efecto, afirma que quizá fuera más simple que el pintar un hombre, una casa o una montaña que no parezcan un hombre, etc., «construir figuras del todo originales», pero inmediatamente añade que eso «es, en primer lugar, impracticable». Dejando a un lado que sea así o no, es interesante la nota que se adjunta en ese momento: «Un ensayo se ha hecho en este sentido extremo (ciertas obras de Picasso), pero con ejemplar fracaso.» Y en el siguiente párrafo del texto escribe: «Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea inteligible o nula; bastará con enfilear palabras sin nexo», de donde de nuevo se envía a una nota que dice: «Que es lo que ha hecho la broma dadaísta. Puede irse advirtiendo [...] cómo las mismas extravagancias y fallidos intentos del arte nuevo». (366 y nn.) Es, pues, notorio que el pensador distaba de tener alguna estima por las muestras extremas de la práctica artística del momento y, aunque ha advertido previamente que «esta valoración mía [...] no debe interesar a nadie», el hecho es que deja constancia de ella en su escrito. Pese a todo ello, hay que agregar que Ortega actuó como colaborador e impulsor de ese arte nuevo. Es bien conocido cómo, cuando en 1923 se funda la *Revista de Occidente*, el filósofo abrió sus páginas a escritores marcadamente vanguardistas, como Francisco Ayala, Gerardo Diego, Ernesto Giménez Caballero o Ramón Gómez de la Serna, entre otros. Y habla ello de una generosa apertura estética por parte de Ortega, pues, pese a que ese arte nuevo le interesase mediocrementemente, puso a su disposición su revista.

El punto de partida de la propuesta de Ortega no proviene de los ámbitos artísticos y literarios, sino de la música, según él mismo hace saber al comienzo de su trabajo:

La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música. (353)<sup>2</sup>

En el párrafo siguiente, Ortega amplía esa primera percepción: la impopularidad no acompaña únicamente a la nueva música, sino también a «la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro» (354), párrafo que concluye con estas palabras: «Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de un *destino esencial*» (354; la cursiva es mía). Ahí está la cuestión: *el destino esencial del arte joven es ser impopular*. Naturalmente, tal afirmación implica que el arte «viejo» —un «viejo» que incluye el anterior pero también el contemporáneo modelado a partir de los cánones y criterios de aquél— fue, y es, un arte popular. «El romanticismo —se lee— ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa» (354) y «En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún es antipopular» (354).

Enseguida atenderé otros textos de Ortega sobre la cuestión del arte, pero antes prestaré alguna atención a lo que se dice sobre ello en el capítulo titulado “Unas gotas de fenomenología” teniendo bien presente el juicio del pensador sobre los problemas que a cada paso suscita el lenguaje. En esas páginas el punto de partida será la escena de la agonía de «un hombre ilustre» a la que asisten cuatro personas: la esposa, un médico, un periodista y un pintor. Un «único y mismo hecho» (361), escribe Ortega, «se ofrece a cada uno de ellos con aspecto distinto», es decir, no hay una realidad, sino «muchas realidades divergentes» y se pregunta si alguna de ellas «es la verdadera, la auténtica». Renunciando a tal inquisición, sí que piensa que es posible clasificar los puntos de vista «y elegir entre ellos el que prácticamente parezca más normal o más espontáneo» y propone como unidad de medida «la distancia espiritual a que cada uno se halla del hecho». Según tal criterio esa distancia será en el caso de la mujer «mínima, tanto que casi no existe» e irá aumentando en cada uno de los restantes. Así, la realidad «más normal o más espontánea» es la de la mujer y la menos, la del artista. Pero si “apretamos” la palabra “espontáneo” tal planteamiento entra en aprietos. En

2. Ortega en efecto había adelantado la idea en 1921 en “Musicalia” (II, 236-246).

efecto, la edición de 1925 del DRAE, el año de la publicación de *La deshumanización*, define este adjetivo como ‘voluntario y de propio movimiento’ —y en su segunda acepción ‘que se produce sin cultivo o sin cuidados del hombre’— y en la más reciente, la de 2001, se lee como primera significación ‘voluntario o de propio impulso’. La problemática de esta palabra no es exclusiva del español de la época de Ortega o del más contemporáneo, sino que éstos la han heredado del latín *sponte*, voz para la que el *Oxford Latin Dictionary* da como significados ‘by the will’ y ‘deliberately, purposely’<sup>3</sup>. A la vista de esto, la expresión “normal o espontáneo”, por cuanto este segundo adjetivo implica la voluntad, es más bien contradictoria, pues lo “normal”, que sería aquel modo de vivencia, de reacción ante los hechos, que tiene lugar “sin los cuidados del hombre”, pudiera no serlo, sino dictada por la voluntad, o, si es pensable, de ambos modos a la vez. De ello resulta que graduar de más a menos las realidades de la mujer, el médico, el periodista y el pintor es, más que una evidencia, un punto problemático en el desarrollo de la exposición y, como eso conducirá a la propuesta de la inhumanidad del arte, entiendo que deja viciada la propuesta.

No puede dejarse pasar sin llamar la atención el hecho de que en los párrafos de “Unas gotas de fenomenología” Ortega discurre a partir de un ejemplo de la vida cotidiana, de una escena en la que la peripecia es la muerte, una muerte a propósito de la cual el periodista «procura fingir emoción» y que «no “vive” la escena, “finge” vivirla» (362) y una muerte que al «pintor le trae sin cuidado», lo que no puede ser tomado sino como una simple opinión. Pero lo relevante es que a la hora de poner un ejemplo en un libro que se titula *La deshumanización del arte* el elegido trata precisamente de la muerte, una muerte a la que asiste «indiferente», es adjetivo del filósofo, un artista, lo que da pie a entender que el arte encuentra su ser en la muerte de la vida, que no es vida, que el arte es la muerte de lo humano.

No acaba en esas páginas la exposición de la idea de arte de Ortega, sino que hay varios textos más en los que trata la cuestión. En uno de sus escritos posteriores a *La deshumanización del arte*, el titulado “Idea del teatro”, de 1946, explica que «antes que un género literario es un género visionario o espectacular» (VII, 457) y es a partir de ese ver, de ese mostrarse, de donde se desprende la duplicidad que le es propia: «las cosas y las personas en el escenario se nos *presentan* bajo el aspecto o con la virtud de *representar* otras que no son ellas» (458) y en esa estructura sucede que «lo que *no* es real, lo irreal —Ofelia, parque del palacio—, tiene la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real» (458), donde quizá lo significativo es el adjetivo «mágica» en «virtud mágica», calificativo que se repite alguna otra vez por ese texto.

3. Debo esta información, como tantas conversaciones siempre llenas de sabiduría y cariño, a mi querido y admirado amigo y colega Ángel Escobar.

En "Idea del teatro", el teatro quedará vinculado, frente a la «seriedad» en general que es la tónica de los quehaceres de la vida, a la ficción, a la broma —palabra que se lee entrecorrida como para darle un aspecto más serio—, a la farsa (465). Para sobrellevar la «abrumadora "seriedad"» —y es palabra para la que de nuevo Ortega utiliza comillas, no sé si para acentuar su propia seriedad o para rebajarla— de la vida, se abre un tiempo para la farsa, un tiempo para «irse en vida de este mundo» (469) —es expresión del texto—, por tanto, a otro mundo, un mundo que, no debiendo ser el real, el de la circunstancia, habrá de ser irreal, uno en el que «estar en él, *ser* en él equivaldría a convertirse uno mismo en irrealidad» (469). Y es de todo interés que Ortega señala que esta misma situación se da en el juego:

Mientras jugamos no hacemos nada —se entiende no hacemos nada en serio. El juego es la más pura invención del hombre; todas las demás le vienen, más o menos, impuestas y preformadas por la realidad. Pero las reglas del juego —y no hay juego sin reglas— crean un mundo que coexiste. Y las reglas son pura invención humana. Dios hizo el mundo, este mundo; bien, pero el hombre hizo el ajedrez —el ajedrez y todos los demás juegos. El hombre hizo, hace... el otro mundo, el verdaderamente otro, el que no existe, el mundo que es broma y farsa. (469)

Juego, broma, distraerse, diversión, evasión son algunas de las palabras que habría que comentar con detalle, pero queden los comentarios para otro momento. Es el caso que estamos ya hacia el final del texto de Ortega y me queda por resaltar que en ese contexto que va del juego a la evasión se lee que «La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes» (470).

No debió de quedarse Ortega demasiado satisfecho de la exposición anterior, pues a continuación comenzó a redactar otros textos que la completarian, pero éstos quedaron interrumpidos, aunque los manuscritos han sido publicados. Uno de estos complementos —quizá un capítulo de un libro proyectado— lleva el título de "Máscaras" y parece ser la continuación de "Idea del teatro", pues el comienzo, «Intentemos tomar contacto con esa prehistoria del Teatro» (VII, 472), resulta claramente abrupto y en el que *esa* apunta necesariamente a algún otro texto que lo precede.

Presta allí atención desde el inicio al teatro griego, que Ortega, de acuerdo con las investigaciones de filólogos e historiadores de su tiempo, y es tesis todavía actual, y aun se debe retraer a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, pone en relación con la religión y, en concreto, con el misticismo dionisiaco, con el orfismo y otros misterios helénicos. Un modo de religión cuyo hecho característico no es la plegaria individual, sino la gran ceremonia, el festival, la fiesta, la *teoría*, esto es, la contemplación de la procesión de bailarines y cantantes. Una religión —escribe—

«del "pueblo", para el pueblo y por el pueblo» (473), fórmula con la que reitera ese carácter popular, democrático atribuido a la religión griega. De esas danzas y cantos —se da por cierto— nace el teatro en Grecia.

Se trata, pues, de que de la actitud religiosa «que hace al hombre presente nada menos que lo divino» se desprenden *el culto, la orgía, la diversión y el arte* (475), distintas facetas de una misma cosa. En cada una de ellas se rompe con la seriedad de vivir, con lo habitual: en cada una de ellas se trata de «ponerse fuera de sí, de dejarse absorber por una extrarrealidad, por otro mundo mejor que, de súbito, en el estado excepcional y visionario, se hace presente, logra una epifanía» (481), en lo que es imitación de Dionisos, *ὁμοίω πρὸς τὸν θεόν*, se pierde la cabeza, se frenetiza, se enloquece, es la enajenación, la *manía*.

Ya ha quedado anotada la larga sombra de Nietzsche sobre esta mirada, esta *teoría*, de Ortega sobre el teatro, la religión, etc., y anotaré ahora, cómo se acerca todo ello a la teoría de un contemporáneo de nuestro autor. En efecto, Georges Bataille, desde los fundamentos de una teoría del exceso, de la cadena que une la prohibición y la transgresión, puso en conexión las cuestiones de lo sagrado, del erotismo, del juego, de la fiesta. Uno y otro pensador coinciden aquí por situarse en la trayectoria que había marcado Nietzsche en su *Die Geburt der Tragödie*. Volveré sobre esto, pero si quiero resaltar ahora alguna diferencia de bastante calibre. Bataille participó del surrealismo y su obra literaria, *Histoire de l'oeil*, etc. —y en realidad toda ella—, ha de inscribirse en la vanguardia y la relación de Ortega con ésta es, digámoslo así, conflictiva, de falta de fruición ante el arte nuevo.

Retomaré lo que ahora importa: situado Dionisos en el lugar de donde surge la devoción y la diversión, Ortega dirigirá su mirada a la máscara, que es uno de los atributos del dios. Una vez invocado este artilugio, está claro su trabajo: la máscara es otro rostro sobre el rostro, otra personalidad que se superpone a la personalidad, otra realidad que oculta la realidad; la máscara, esa cosa tan simple, permite salir del aquí-y-ahora del yo, su potencia es omnipotencia, divina, pero una omnipotencia que está diciendo al mismo tiempo la impotencia del individuo por salir de su mundo, por salir del mundo y entrar en otro mundo.

Las páginas, ya pocas, de este texto toman otro camino que aborda la cuestión del pensar, de las ideas y, en fin, el conocimiento y la muerte como límites ilimitados, asuntos de todo interés, pero que exceden los propósitos presentes. No obstante, un detalle: dado que la cuestión de la muerte ocupa la atención de Heidegger en *Ser y tiempo*, Ortega reivindica su primacía en haber puesto ahí la muerte y aprovecha para referirse al pensador alemán como «el melodramático señor Heidegger» (496) —y

llama la atención el adjetivo «melodramático» en un texto que trata sobre el teatro—. Es el caso que el manuscrito se suspende lamentablemente justo al abordar la cuestión de la muerte.

El arte, ese arte joven que Ortega diagnostica en 1925 que está deshumanizado, sabemos ahora cómo era pensado por el filósofo: juego, farsa, broma, salida del mundo o, mejor, entrada en otro mundo, ese otro mundo mismo, y en conexión genealógica con el culto religioso, con lo divino, con la orgía, con la diversión en general, donde «diversión» recoge lo que el propio Ortega señala cuando utiliza esta palabra en “Máscaras”: «di-versión (salida a otro mundo, éxtasis)» y «di-versión porque ese otro mundo, por *ser otro*, era divino; por tanto —concluye— su presencia era devoción —*theoría*—.» (490)

Convendrá ahora proceder a la proyección de lo que se dice en un texto sobre lo que se dice en el otro, con lo que se obtiene que, si el arte joven se presenta a la mirada de Ortega como deshumanizado no podrá ser sino porque el arte no-joven se le manifestaba al pensador como «humanizado» o, más simplemente, como «humano» sin más. Sea, pero no es fácil de entender eso. Y es que en cuanto Ortega intenta penetrar con su mirada en el origen del arte, en sus raíces, en su esencia, lo que encuentra es el teatro griego y con él el arte en general y deja establecido —y lo argumenta por extenso en sus escritos sobre el teatro— que no es más que *di-versión* porque es *otro* y además *divino* y, entonces, ¿es que siendo divino habrá de ser humano? Y ¿cómo es que el arte joven que por cuanto no deja de ser denominado por Ortega «arte», es arte y, por tanto, conserva algo, poco o mucho, de su esencia de ser divino, es ahora tan sólo eso, divino y ya falto de humanidad? ¿No será que «deshumanización» en esa tesis que proclama el título *La deshumanización del arte* no era más que una hipérbole, un decir desmesurado, en fin una palabra en sentido indirecto?

Hay que volver en este momento a recordar que la hipérbole es una figura característica de la escritura o retórica orteguiana, tal como ha señalado la crítica. Ricardo Senabre, en su trabajo de 1964, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, ya lo dijo bien claro y lo dejó abundantemente demostrado. Al analizar la lengua del filósofo, escribe Senabre que su uso de prefijos es de «carácter *intensificador*» y que «el léxico orteguiano, al menos en el ámbito de las formaciones por prefijación, muestra una tendencia a las fórmulas superlativas y de exceso» (“El escritor José Ortega y Gasset”, cit., 22). En sus comentarios a las figuras retóricas, Senabre hubo de dedicar atención particular a la hipérbole y escribe que «La preferencia, ya señalada, por los prefijos intensificadores y las formas ponderativas tiene su correlato en la hinchazón hiperbólica y casi dramática que la adjetivación proporciona a objetos y

nociones» (40). Entonces, ¿hay que leer como hinchazón lo de «deshumanización» en *La deshumanización del arte*? ¿Como «hinchazón hiperbólica y casi dramática» para emplear la expresión de Senabre?

No es difícil encontrar en los escritos de Ortega otros pasajes que apuntan a que es una exageración eso de calificar de deshumanizado el arte joven. Dado el carácter de gran relieve que hemos visto se le confiere a la máscara en su visión del arte, no estará de más recordar que el filósofo escribe que «la máscara es uno de los inventos más antiguos de la *Humanidad*» (VII, 491), donde el objeto en cuestión y lo humano se anudan, independientemente de que preguntarse cómo se puede sustentar tal edad se elude. Si la máscara tiene su importancia, no menor es la del juego, según el propio Ortega, quien a propósito de ello escribe que «El juego es la más pura invención del *hombre*» (469), donde sucede idéntico anudamiento y todavía se podrían allegar otras citas en el mismo sentido.

El propio Ortega hace en el texto de *La deshumanización del arte* algunas observaciones que interesa considerar. Como es bien sabido y ha quedado ya recogido aquí, lo que él ve es que el arte nuevo no es popular, que es antipopular, a diferencia del anterior. Y la obra del arte joven es impopular porque, como él escribe, «la masa, *no la entiende*» (III, 355). Si acudimos al ejemplo del romanticismo que utiliza Ortega como «el arte popular por excelencia», resulta que, según él mismo, «Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un *mínimum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas» (358) y también que ese arte «está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que *no es arte*, sino extracto de vida» (359), de donde se deduce que el arte del romanticismo, el popular por excelencia, sería popular por ser escasamente artístico.

A partir de ese movimiento se habría dado una «tendencia [que] llevará —dice Ortega— a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista», lo que habría llegado a «un punto en el que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea» (359). Y la conclusión de Ortega no puede ser más clara: «El arte nuevo es un arte artístico».

Sea así. Pero, si como ya se ha visto, el arte, el juego, la máscara son los inventos más antiguos y puros del hombre, según Ortega, eso no hace sino afirmar que el arte es y no puede ser otra cosa que humano. Por tanto, el «arte artístico», como califica él el arte joven, es un arte-humano-artístico, humanizado todavía más por artístico: es lo humano humanizado o rehumanizado o superhumanizado o ultrahumanizado, etc., por utilizar esos prefijos tan característicos de la escritura de Ortega.

De este modo, lo que el título del ensayo de 1925 está diciendo es justamente lo contrario de lo que en una primera lectura, aquella que activaría el sentido recto de las palabras, se lee. Y, teniendo en cuenta que las palabras una vez «apretadas» se descubre que son «equivocas», lo que la expresión «deshumanización del arte» estaría diciendo es algo como “rehumanización, superhumanización, etc. del arte”.

Se trata, entonces, de una expresión retórica, que no dice lo que parece que dice, y eso es lo que sucede con la metáfora. Y también cuando Ortega habla de la metáfora parece que hay que leerlo según y cómo. De entre los varios lugares en que trató la cuestión, me fijaré ahora en las páginas que le dedica en *La deshumanización del arte*. El breve capítulo titulado “El tabú y la metáfora” comienza proclamando que «la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee» (III, 372). Y no puedo dejar de citar lo que sucede a esas palabras:

Su eficiencia —la de la metáfora— llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarlas, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado.

Y lo cito porque, por una parte, este pasaje equipara al hombre creado por Dios con un enfermo al que hay que operar y encima el cirujano —aquí asemejado a Dios— se le deja olvidado en el vientre un bisturí, unas pinzas, una esponja o cualquier otra cosa de las que utiliza en su quehacer. Un hombre que, en este pasaje, está averiado —enfermo— y cuando es intervenido resulta que continúa averiado. Curiosamente la comparación que introduce en este momento Ortega conecta con la escena de la agonía de *La deshumanización*, como si al trata del arte o de la metáfora se impusiesen en la escritura la enfermedad y la muerte.

Pero, además de este indicio retórico común, es de todo punto interesante que en el haz de relaciones que ese fragmento de discurso establece una cierta identificación entre Dios y el cirujano, al igual que la metáfora se identifica con la esponja olvidada, fruto ambas del olvido y la distracción. Es decir, la metáfora está en el hombre, es, pues, humana, pero procede de Dios y es, por ello, divina, como divino es el culto religioso y lo son la orgía, la diversión y el arte. Aunque con un decir indirecto, Ortega adelantaba ahí lo que afirmaría de manera directa muy poco después en “Máscaras”. Y no se pierda de vista que, si el olvido de un instrumento en el vientre del paciente es un error, error habría que considerar que la metáfora se dé en el lenguaje.

El apartado siguiente del texto sobre la metáfora, “Supra e infrarrealismo”, comienza diciendo que «la metáfora es el más radical instrumento de

deshumanización». Es decir, una página antes acababa Ortega de escribir que «La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee» y ahora que es «el más radical instrumento de deshumanización», algo así como que lo humano, lo humanísimo «deshumaniza», en una especie de lógica hegeliana, de poner a trabajar la negatividad, aunque no estará de más dejar constancia de que tampoco por Hegel sentía Ortega simpatía alguna.

En este aquí-y-allí del filo de lo contradictorio, casi del juego de palabras, Ortega expone que pensar es «el afán de captar mediante ideas la realidad» y que, puesto que entre la cosa y la idea hay siempre una distancia absoluta —a favor de la cosa— y que «la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella», lo que resulta de todo ello es que se produce siempre una inversión, se está de espaldas a la realidad y la consecuencia final, en palabras del pensador, es que, tomadas las ideas según son, las deshumanizamos y desrealizamos porque «ellas son, en efecto, irrealidad». (374)

El paso, o pasos, que acabo de seguir con Ortega son problemáticos donde los haya, llenos de juicios que se presentan como verdades incontrovertibles. No entraré ahora en todos los comentarios que creo están exigiendo y me limitaré a señalar que llevan a la equiparación de «deshumanizar» y «desrealizar», con lo que se nos sugiere ahí otra variante posible para el título de su libro: *La desrealización del arte* se podría haber titulado —o quiere decir— *la desrealización del arte*, es decir, el intento por los artistas de eludir la realidad, dicho de otro modo, de construir otra realidad, que es, ya lo hemos visto, lo que el filósofo juzga que es lo esencial del arte.

Así, el arte nuevo, el arte joven, el arte artístico, es nombrado por Ortega, como por un equívoco gigantesco —como gigantesco era el signo de interrogación al que me he referido al principio—, arte deshumanizado. Expresión hiperbólica donde las haya, pues lo que dice es tan sólo arte irrealista y esto sí que hay que ponerlo en relación con todos aquellos lugares —y no son pocos— en que Ortega se pronuncia contra el realismo, lo que, naturalmente, lo sitúa como partidario de las manifestaciones antirrealistas o irrealistas del arte, esto es, de las vanguardias, de eso que, equívocamente —ya se ha visto— él denominó arte deshumanizado. Que tal término no podría significar lo que aparenta antes de apretarlo lo dejó dicho Fernando Lázaro: «Lo que él llamará “deshumanización”, es decir, el presentarse lo humano de diferente modo» (“Esbozo de una poética de Ortega y Gasset”, 206).

No será inútil volver, aunque sea muy brevemente, sobre esa afirmación del pensador de que la masa no entiende el arte nuevo. El año 1927 se cumplía el tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora y tal efemérides dio lugar a textos y

conmemoraciones de gran significación para la poesía española y Ortega no pudo o no quiso dejar pasar la ocasión sin que se oyera su palabra. "Góngora, 1627-1927" es el título de un artículo que publicó en su momento y recogió, en 1927, en su libro *Espíritu de la letra*. Si dos años antes había escrito que la masa no entiende el arte nuevo, ahora escribe:

Quien diga que no entiende las *Soledades*, no dice, en rigor, sino que no las ha leído con mediana atención. Las *Soledades* no son ni más ni menos inteligibles que cualquiera otra obra poética; por ejemplo: que las «populares» letrillas o romances del mismo poeta. En unas y otras hay pasajes problemáticos. Los hay en la más trivial conversación. (III, 585)

Si las *Soledades* no son ni más ni menos inteligibles que cualquiera otra obra poética, nada distinto debería decirse de la literatura nueva y, por extensión, del arte nuevo. Habrá, sí, pasajes problemáticos, pero ni más ni menos que como sucede en la más trivial conversación, dicho todo esto con las propias palabras del filósofo. Sea así, pero esto pone en crisis, o quizá incluso vacía, lo afirmado dos años antes. Como es natural, tampoco los escritos de Ortega, aun los más triviales (si los hay), se librarían de ser el lugar para pasajes problemáticos. Un ejemplo de ello, el término «deshumanización» predicado del arte.

Creo, pues, que Ortega supo ver con agudeza la inflexión que en las artes se estaba produciendo y, como resultado de esa mirada, puso en circulación una idea, la de deshumanización del arte, que es cuando menos confusa por cuanto, siendo que en su pensamiento el arte es lo más humano de lo humano, ¿cómo podría deshumanizarse?

Para intentar comenzar a dar una respuesta a esa interrogación saldré de los textos de Ortega para atender a otra propuesta de un pensador ya aludido más arriba: Georges Bataille, propuesta cuyo alcance no es la explicación de lo que estaba ocurriendo en las artes en el tiempo de la vanguardia, sino mucho más ambiciosa. A lo que trata de dar respuesta Bataille es, nada menos, que el nacimiento del arte. Bataille publicó en 1955 *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art*, donde además de bellos comentarios sobre las pinturas de tal cueva presenta lo que es toda una teoría sobre cómo habría surgido el arte, donde tendrán su función la fiesta, el juego, los cuales, como ya se ha visto, también están presentes en el texto de Ortega. Y ello revela que uno y otro pensador han tenido en cuenta *Die Geburt der Tragödie* (1872) de Nietzsche, el francés incluso deja la marca en el título: «Geburt»/«naissance»<sup>4</sup>.

4. Dejando el original alemán aparte, Bataille pudo conocer tanto la versión con "origine" (*L'origine de la tragédie*, trads. Jean Marnold y Jacques Morland, París, Mercure de France, 1901), como con "naissance" (*La naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, París, Gallimard, 1938). Es la misma vacilación que ofrecen las versiones españolas.

En síntesis, Bataille expone que lo que configuró la humanidad abriendo una brecha con lo animal habría sido el trabajo. Antes del alumbramiento del arte se da otro acontecimiento no menos decisivo: el nacimiento del utillaje. Lo que hay en ello de separación de la animalidad es el valor de los instrumentos, su utilidad. Es el surgimiento del *homo faber*. Éste elabora sus útiles, sabe emplearlos y con ello se da en él la separación del animal según se lee:

Ce n'est que par le travail de la pierre que l'homme se séparait alors, d'une manière absolue de l'animal. Il se sépara de l'animal dans la mesure où la *pensée* humaine lui fut donnée par le travail. Le travail situe dans l'avenir, à l'avance, cet objet qui n'est pas encore, qui est fabriqué, et en vue duquel simplement, le travail se fait. Il existe dès lors, dans l'esprit de l'homme, deux sortes d'objets, dont les uns sont présents, et dont les autres sont à venir. (*Lascaux*, 30).

Bataille liga ese hacer que prevé lo por hacer como hecho a la conciencia de la muerte, de la propia muerte, «*la mort discernée introduisait dans la conscience autre chose que les objets distincts et limités qui les entouraient*» (32) es en ese momento de su argumentación cuando hace que comparezca una de las claves de su pensamiento: el juego de la prohibición y la transgresión. Y esta comparencia cobra una significación diríase que incalculable, la prohibición marca la brecha entre el animal y el hombre: «*la différence de l'animal et de l'homme, à la considérer dans son ensemble, ne porte pas seulement sur les caractères intellectuels et physiques, mais sur les interdits auxquels les hommes se croient tenus*» y enseguida lo reitera: «*sans interdit, il n'est pas de vie humaine*» (33). Dado por cierto que una de las prohibiciones habría recaído sobre la muerte, el cadáver, los restos, unos objetos que se distinguirían de todos los otros en cuanto fascinantes al tiempo que impondrían una distancia, la prohibición del acercamiento y, dice Bataille, «*Les objets réservés par un tel sentiment terrifié sont sacrés.*» (34)

En la propuesta batailleana, como es bien sabido, no hay prohibición sin transgresión, o a la inversa. Una prohibición básica es el dar muerte al semejante, que naturalmente tiene su transgresión y que el escritor francés acabará ligando al arte:

Il convient, je le crois, de réserver le nom de transgression au mouvement qui se produisit, non faute d'angoisse, et du fait d'une insuffisante sensibilité, mais bien au contraire en dépit de l'angoisse éprouvée. L'angoisse est profonde dans la transgression authentique mais, dans la fête, l'excitation la dépasse et la lève. La transgression que je désigne est la transgression religieuse, liée à la sensibilité extatique, qui est la source de l'extase et le fond de la religion. Elle se lie à la fête, dont le sacrifice est un moment de paroxysme. L'antiquité voyait dans le sacrifice le *crime* du sacrificateur qui, dans le silence angoissé des assistants, mettait la victime à mort, le crime où le sacrificateur,

en connaissance de cause et lui-même angoissé, violait l'interdit du meurtre. Il nous importe ici que, dans son essence, et dans la pratique, l'art exprime ce moment de transgression religieuse, qu'il l'exprime seul assez gravement et qu'il en soit la seule issue. C'est l'état de transgression qui commande le désir, l'exigence d'un monde plus profond, plus riche et prodigieux, l'exigence, en un mot, d'un monde sacré. Toujours la transgression se traduit en formes prodigieuses: telles les formes de la poésie et de la musique, de la danse, de la tragédie ou de la peinture. (40-41)

De este modo, Bataille anuda lo humano, la fiesta, lo sagrado, el éxtasis, la prohibición y la transgresión y el arte. El nacimiento del arte queda, pues, ligado esencialmente al crimen, al momento en que el hombre confirma la prohibición por la transgresión de lo prohibido y, abandonando los límites que se ha impuesto a su comportamiento, ya humano, regresa a un estado anterior, al de la animalidad, al estado sin prohibiciones, y lleva a cabo el sacrificio, el crimen, como para recordar qué fue lo humano antes de serlo, nostalgia del animal.

Como se ve, Bataille comparte con Ortega toda una serie de elementos en su explicación de arte, pero va más allá y propone una hipótesis general sobre el arte y lo humano. Podría parecer que al retrotraer al humano inventor del arte a su animalidad primitiva la propuesta batailleana cae en la idea de la deshumanización, pero más bien creo que sucede todo lo contrario. En ese regreso al animal sin prohibiciones del que habla no cabe pensar en nada que mereciera la calificación de inhumano o deshumanizado. En efecto, sólo desde la humanidad se puede dar un paso atrás a la animalidad, una animalidad que de ningún modo se podría entender como inhumana o deshumanizada, por cuanto es previa y, por tanto, desconoce tanto lo inhumano como lo humano. Y es obvio que este paso, transcendental de todo punto, es privativo de los hombres.

Por otro lado, esta teoría que se fundamenta en una vuelta a un estado anterior encuentra un precedente, o incluso un marco más general, en la hipótesis fascinante que Sigmund Freud expuso en uno de sus trabajos más ambiciosos, y bellos, *Más allá del principio del placer*. Allí, deja su decidida convicción de que los instintos tienen un carácter regresivo, que obtienen su recompensa en la repetición, y que el individuo, que procede de la materia inanimada, desea volver de nuevo a tal estado. Los humanos, pues, estaríamos contruidos sobre ese impulso de vuelta atrás.

Y para terminar. Sí, la *deshumanización* de la que habló Ortega y Gasset se reescribe como *rehumanización*, *superhumanización*, la del arte nuevo y la del arte en general, una superhumanización que pasa por "des-humanizarse" y, atendiendo a la llamada del animal que fue y sigue siendo, atravesar esa condición, recorrido en el que el hombre se encuentra a sí mismo y se rehumaniza.

### Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. En *Oeuvres complètes*, IX, Paris, Gallimard, 2003, 7-101.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. En *Obras completas*, VII (1916-1924). Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, 2507-2541.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Esbozo de una poética de Ortega y Gasset". *Revista de Occidente*, 48-49, mayo de 1985, 189-206.
- Ortega y Gasset, José. "Musicalia". En *Obras completas*, II (1916-1934). Madrid, Revista de Occidente, 1957<sup>4</sup> [1946], 236-246.
- . *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. En *Obras completas*, III (1927-1928), Madrid, Revista de Occidente, 1962<sup>5</sup> [1947], 351-428.
- . *Espíritu de la letra*. En *Obras completas*, III (1927-1928), Madrid, Revista de Occidente, 1962<sup>5</sup> [1947], 511-599.
- . "Idea del teatro". En *Obras completas*, VII (1948-1958). Madrid, Revista de Occidente, 1964<sup>2</sup> [1961], 438-471.
- . "Máscaras". En *Obras completas*, VII (1948-1958). Madrid, Revista de Occidente, 1964<sup>2</sup> [1961], 472-496.
- . "Goethe sin Weimar". En *Obras completas*, IX (1960-1962). Madrid, Revista de Occidente, 1965<sup>2</sup> [1962], 571-593.
- Oxford Latin Dictionary*. Ed. P. G. W. Glare. Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Senabre, Ricardo. "El escritor José Ortega y Gasset". En José Ortega y Gasset. *Espíritu de la letra*. Ed. R. S. Madrid, Cátedra, 1998, 9-44.
- . *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1964.