

EN TORNO A LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE. APUNTES SOBRE EL VITALISMO Y LA ESTÉTICA EN ORTEGA*

Alfonso Moraleja

Abstract: In previous articles on Ortega y Gasset, the author of this essay underlined that, in the period prior to 1927, there existed in the Madrid thinker a vitalism with certain biological roots closely linked to the figure of Nietzsche. Contrary to what the “ratiovitalism” label suggests, Ortega seems to subordinate – at least in this first stage – reason to life. It was necessary to check whether this trend was also repeated in aesthetic essays such as *La deshumanización del arte*. For all this, the present essay will analyze in this work Ortega’s treatment of metaphor, the aesthetic value that he associates with the art of select minorities and the sociological consideration that he establishes of the work of art. Finally, some interesting relationships that the author has found between Ortega and Wittgenstein led him to present this work in an aphoristic way.

Keywords: Ortega y Gasset, Nietzsche, Wittgenstein, Art, Metaphor, Generalization.

* * *

Introducción

En otros artículos que hemos realizado sobre Ortega (*La figura de Mirabeau en Ortega y Nietzsche*, en *Unamuno, Ledesma y Ortega: Visiones y espejismos de El Quijote* o en *Ortega y Gasset: de la vida a la cultura*) hemos subrayado que en la etapa anterior a 1927 existe en Ortega un vitalismo con ciertas raíces biologicistas muy vinculado a la figura de Nietzsche. Contrariamente a lo que la etiqueta de “ratiovitalismo” puede sugerir, consideramos que Ortega siempre subordina, al menos en esta primera etapa, la razón a la vida. Era necesario comprobar si también en ensayos de carácter estético como *La deshumanización del arte* (1925) se evidenciaba esta tendencia. Para todo ello, analizaremos en esta obra el tratamiento que Ortega realiza de la metáfora, la valoración estética que asocia al arte de las minorías selectas y la consideración sociológica que establece de la obra de arte.

Algunas curiosas relaciones que hemos encontrado entre Ortega y Wittgenstein nos han invitado a presentar este trabajo de manera aforística. Esperemos que las sintonías formales no contradigan las conceptuales.

1. Más acá de Nietzsche

¿Podemos hablar realmente en *La deshumanización del arte* de “ratiovitalismo”? ¿Se interpreta la cultura como una “cultura de vida” en la que la razón depende de la vida o al contrario?

§1. A pesar de un supuesto enfoque sociológico, Ortega considera que cada época tiene «un mismo estilo biológico» (*primera generalización historicista*).

§2. El arte demótico, democrático y popular se enfrenta a los criterios de «una minoría selecta». El arte crea «dos faunas antagónicas», «dos castas diferentes de hombres»

* Ponencia ofrecida en el XVIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana (*Estética y Filosofía en el Mundo Hispánico*), Universidad de Salamanca, 19 de abril de 2018.

(*segunda generalización historicista*). El arte es un arte «de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia *instintiva*». «La historia se mueve según grandes *ritmos biológicos* [y en virtud de] *fuerzas primarias* de carácter cósmico»¹ (*OC*, vol. III, p. 384).

§3. «Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres» (*OC*, vol. II, p. 356).

§4. Como en Nietzsche o en Adorno, se produce una sobrevaloración de la estética: lejos de ser algo especial, el goce estético es para la mayoría una actitud más de su vida cotidiana.

§5. En *tres cuadros del vino* (*OC*, vol. II, § II), cita los versos de la *canción de medianoche* de Nietzsche (4º movimiento de la 3ª sinfonía de Mahler):

“*El dolor dice: ¡Pasa!*
¡Quiere el placer, en cambio, eternidad,
Quiere profunda eternidad!”

La sensibilidad estética se vincula al placer en la misma medida en que el dolor se precisa para el disfrute. La “*vitalidad ascendente*” de Nietzsche, asociada a virtudes como el ansia de dominio o la dureza, «que se percibe con más fuerza en los estadios previos a la inteligencia”, provoca que ésta asocie sus virtudes a la “animalidad» (*OC*, vol. II, § XI).

§6. La búsqueda de la «ficción como tal ficción es propósito que no puede tenerse sino en un estado de alma jovial» (*OC*, vol. III, p. 382). El arte nuevo, asociado a la juventud, se burla de sí mismo: es la farsa de la farsa, de ahí su ironía.

2. Más allá de Nietzsche

§7. Ortega no lee *Verdad y mentira en sentido extramoral*, así pues, la genealogía de la metáfora que realiza no es nietzscheana.

§8. La oposición Realidad-Ficción es distinta a la del pensador alemán: «El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real» (*OC*, vol. II, p. 358), en la medida en que es “una ficción”. En el retrato artístico de Carlos V no puede aparecer Carlos V. El ser irreal se caracteriza por el “como si”, por ser un “cuasi-ser” (*OC*, vol. VII, p. 460).

§9. Artículo clave: *Introducción a una estimativa* (primera versión de 1923). Intento de transmutar una máxima que Ortega no cita: «No queremos algo porque es bueno, sino que lo llamamos bueno porque lo queremos» (Spinoza, *Ética*, Parte IIIª, Proposición IX). El conocimiento de los valores – como buena axiología – es a “*priori*”, “evidente”, “invariable”, es decir, cuasi matemático. «Lo agradable no lo es porque agrada, sino, al contrario, agrada por su gracia o virtud objetiva» (*OC*, vol. VI, § 1). Los valores son «objetos irreales [no tangibles] que residen en los objetos reales o cosas como cualidades *sui generis*; [...] solo cabe sentirlas, y mejor, estimarlas o desestimarlas» (*OC*, vol. VI, § 4). Ni qué decir tiene que solo determinados sujetos están dotados para estimar o desestimar.

§10. La masa se deja atrapar por una realidad que “apasiona” y “conmueve” (Wagner, Beethoven o Zola). El arte siempre ha exigido (*tercera generalización historicista*) la eliminación activa de los elementos humanos, (típicos del realismo o del naturalismo).

¹ Para las citas de las obras de Ortega y Gasset veáse *Obras Completas* [de aquí en adelante citadas como *OC*], 12 voll., Madrid, Revista de Occidente, 1946-1983; en números romanos se citan los volúmenes y en números arábigos las páginas.

Parece que lo humano, lo demasiado humano, se asocia más con el mundo de la vida pasional que con el mundo racional.

§11. Frente a la sobrevaloración de la música en Nietzsche, la literatura y sobre todo la pintura son para Ortega las manifestaciones estéticas por excelencia. De la pintura resaltaré su «hilemorfismo pictórico»: materia (objetos representados) y forma (el estilo) (*OC*, vol. V, p. 229).

§12. El nuevo arte, *el ultraísmo*, extirpa la realidad vivida y todo sentimiento excepto los que se asocian a lo estético. Quiere pintar al hombre haciendo que se parezca lo menos posible a un hombre (*proceso de alienación*). El arte nuevo no es reflejo de la vida. Contra el adagio de Nietzsche: «En la música, las pasiones gozan de sí mismas». Para Ortega «el llanto y la risa son estéticamente fraudes. [...] El placer estético tiene que ser un placer inteligente» (*OC*, vol. III, p. 369). ¿Qué significa este «asco a lo humano, a la realidad, a la vida»? Es una repugnancia a ver algo tan respetable como la vida confundida con algo tan “subalterno” como el arte. Mario Perniola señalará, en *La estética del siglo veinte*, que Ortega, como Jaspers, reducen el lugar que ocupa la experiencia estética «en la economía general de la vida»².

§13. Según Nelson R. Orringer, Geiger y Ortega prefieren «*la contemplación apolínea* de los valores estéticos» antes que «el arte que fomenta la concentración interna y el goce dionisiaco de los sentimientos de situación»³. En este sentido, Ortega prefiere, antes que el teatro dionisiaco de Lope, o la música de Beethoven o Wagner (delirante, embriagante y báquica), el drama de un Racine, de un Corneille, de un Mallarmé o de un Pirandello; o la música de Stravinsky o Debussy, un arte que permite un mayor distanciamiento entre la obra y el público. Beethoven, Wagner, o las pinturas negras de Goya, exponen, más que sus sentimientos, los sentimientos primarios, sus emociones inmediatas. Se entiende que para Ortega el objeto artístico lo es en la medida en que no es real, que esté “deshumanizado”. La masa, como lo dionisiaco, exige participación, no distancia contemplativa. La masa no es capaz de percibir la “plenitud” que se esconde tras la obra de arte, ni tampoco competente para una *ἐπιτομή* que nos aleja de la vivencia y de la inmediatez (*cuarta generalización historicista*).

§14. Propensiones del nuevo estilo: deshumanización, evitar formas vivas, hacer que la obra de arte no sea sino arte, considerar el arte como un juego y una ironía (Schlegel), eludir toda falsedad y ser una realización y, por último, ser intranscendente (*OC*, vol. III, p. 360).

3. Aires de familia wittgensteinianos: los aires del límite

§15. Para el Wittgenstein de la *Investigaciones*, comprender una expresión lingüística es comprender una determinada forma de vida. Y así, en correspondencia con esta gran obra, en sus *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, afirma que «describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época»⁴. Decir que “esto es bonito” solo tiene sentido en un lenguaje y mundo determinado. La habitabilidad de un mundo y de su lenguaje nos remite a una determinada panorámica y perspectiva, El ejemplo utilizado por Ortega es sintomático, nos

² M. Perniola, *La estética del siglo veinte*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 48.

³ N.R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, p. 126.

⁴ L. Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 70.

presenta un perspectivismo de la agonía: la muerte de un hombre es vista desde su esposa, su médico, un periodista y un pintor. «Apenas si tienen un núcleo común» (*OC*, vol. III, p. 361), son «realidades divergentes». La mujer no contempla la escena, “la vive”, el médico es el primero en tomar distancia, el periodista “finge” vivirla y el pintor indiferente, “inhumano”, la contempla desde un “máximo” de distancia. Grados de distancia y de participación sentimental. Las *formas de vida* se personalizan en Ortega, se hacen perspectivas individuales. Wittgenstein, no obstante, subrayaría lo que de común tienen ante la muerte, el lenguaje y los significados que les reúnen en torno a una determinada experiencia.

§16. Para Wittgenstein la estética es no expresable, es decir, es “transcendental”. «El enigma no existe» (*Tractatus*, 6.5) dentro del ámbito no transcendental, de ahí que de lo que no se pueda hablar... En Ortega, la supremacía de la literatura y de la pintura sobre la música se produce por su «ansia de expresar y [por] su resolución de callar. [...] El simple matiz determinado de un color es inefable» (*OC*, vol. V, p. 64). La pintura es «la más hermética de las artes. [...] perpetuo jeroglífico» (*OC*, vol. V, pp. 65 y sgg.). «Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina» (*ibidem*, nota). Para Ortega, “mentar” es hacer que un objeto se halle ante nosotros de un modo más lejano, más sutil.

§17. Si para Wittgenstein «ética y estética son una y la misma cosa» (*Tractatus*, 6.421); para la axiología orteguiana ambos son valores con un campo en común. Retrotrayéndose al antiguo término *καλός*, Ortega apunta que la *belleza* es en rigor «el nombre genérico de innumerables valores» (*OC*, vol. VI, § 6).

§18. Frente a una ciencia o teoría de lo bello, la estética se asocia más en Wittgenstein a lo individual (frente a la ética que se asocia más al mundo). En Ortega, en *Estética en el tranvía*, el filósofo madrileño contrapone «*el cálculo de la belleza femenina*» y el arquetipo a los tipos, es decir, a las distintas y diversas concreciones: «El lenguaje no posee términos suficientes para expresar los matices de este juicio estético. [...] Cada individualidad femenina me promete una belleza ignorada. [...] Toda mujer es guapa mientras no se demuestre lo contrario» (*OC*, vol. II, pp. 33 y sgg.). Conocer la belleza femenina de antemano sería para Ortega «una falta de galantería». Creo que es en las *Meditaciones* donde ya había dicho que cada día le interesa ser más amante de las cosas que juez. No obstante, como Nietzsche, sigue utilizando en ocasiones la expresión “eterno femenino” (*quinta generalización historicista*). Ortega considerará que la nueva existencia europea anuncia un tiempo en el que la mujer y el viejo tienen que ceder ante la juventud y la “varonía”.

§19. En *Velázquez*: el lenguaje «a la vez que comunica, declara [pone en claro lo comunicado]. [...] El concepto es lo claro por excelencia [...] todo lo demás es en una u otra medida enigma, intrínquilis y acertijo. [...] La pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae. [...] Todo decir es deficiente – es decir, nunca logramos decir todo lo que nos proponemos decir. [...] Pero también:] Todo decir es exuberante – esto es, que nuestro decir manifiesta siempre muchas más cosas de las que nos proponemos decir»⁵. El arte no se encuentra en una región «extravital»⁶. No existe ni la verdad ni la belleza eterna: el hombre es el «menesteroso de eternidad», de una eternidad que tan solo tenemos un «muñón»⁷. En Wittgenstein, la estética (junto con la ética o la religión) pertenece al terreno de lo “no decible”, es decir al territorio de lo que se “muestra”.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Velázquez* (1950-1959), Madrid, Aguilar, 1987, pp. 63 y sgg.

⁶ *Ivi*, p. 74.

⁷ *Ivi*, p. 88.

§20. «Lo real – dice Ortega – rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo» (*OC*, vol. III, p. 375). «El objeto es siempre más». Dado nuestro «prurito vital», pensar es «captar mediante ideas la realidad» (*ibidem*), de ahí que caigamos en «una ingenua idealización de lo real». Lo que hay que hacer es subrayar la esquemática y subjetiva realidad de las ideas para desrealizarlas, deshumanizarlas, desligarlas de la realidad. El cubismo y el expresionismo no pintan las cosas, sino las ideas subjetivas.

§21. En relación a «los juegos del lenguaje», es decir, en relación a una pragmática que tiene en cuenta la complejidad y variedad de los usos lingüísticos, Wittgenstein dice en *Sobre la certeza* que palabras como “bello” o “magnífico” se asemejan más a interjecciones que a adjetivos. Como Hans Albert, Wittgenstein niega una fundamentación que no sea la del propio uso. En este sentido, en el juego del lenguaje de la estética, podemos describir pero no “esencializar” ni “definir”.

§22. «La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye» (*OC*, vol. II, p. 393). «Arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente una des-realización. [...] Nos sugiere ya *a limine* [desde el umbral] que decir de una obra de arte que es realista es la manera más enérgica de *no decir*» (*OC*, vol. V, p. 228). En *El Espectador*, Ortega nos recuerda que “*objectum*” es aquello que se nos opone.

§23. Ambos son conscientes de que “agrado” y “bello” pueden compartir un determinado territorio, pero no por ello una obra de arte debe ser bella o causar agrado.

4. Para terminar metafóricamente

§24. La etimología de “metáfora” es trasfencia o trasposición, «desrealizar las cosas» (*OC*, vol. VI, p. 263). Por otra parte, para Ortega, todo arte es «percepción metafórica» (*ivi*, pp. 257 y sgg.).

§25. En *Las dos grandes metáforas* (*OC*, vol. II, pp. 387-400) se analiza la metáfora científica: a) al descubrir un nuevo fenómeno necesita un nuevo “concepto”, un nuevo “nombre”. Para hacerse entender, toma una palabra con un sentido de cierta semejanza, pero con una nueva significación (ejemplo: sociedad, asociación mental). b) Utilizamos la metáfora para pensar en profundidad una realidad “escurridiza” (ejemplo: el “fondo” del alma).

§26. «El pensamiento capta mejor lo variable que lo constante» (p. 390). Para el propio Aristóteles, la sensación es la facultad que percibe diferencias.

§27. Poesía y ciencia: «La una tomaría de la metáfora justamente lo que la otra deja» (p. 392). La ciencia parte de la identificación falsa entre dos realidades, la poesía llega a la identificación.

§28. En *La deshumanización del arte*, un año después, considera a la poesía como «el álgebra superior de las metáforas» (*OC*, vol. III, p. 372). La metáfora es considerada el instrumento más radical de deshumanización, de desrealización (bajo ellas se esconde un «instinto que induce al hombre a evitar realidades») (*ivi*, p. 373).

§ Final: El arte para Ortega es una clara manifestación vital no solo por su potencialidad emocional, sino también por su cualidad estimativa e intelectual. El verdadero arte exige una distancia apolínea que la inmersión dionisiaca de Nietzsche impide. Esta distancia es la misma que media entre la música en Nietzsche y la literatura y la pintura en Ortega. El umbral y límite de la estética orteguiana establecen la diferencia entre lo que la estimativa

muestra y la razón demuestra. El momento trágico de la deshumanización del arte para Ortega constituye el momento dichoso de la representación nietzscheana.