

## LA LECTURA ONTOLÓGICA DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE CON LA QUE ORTEGA ENFOCA LAS VANGUARDIAS

Enrique Ferrari Nieto  
*Universidad de Extremadura*

*Resumen: La autonomía del arte es un punto de partida común para forjar una significación para el arte de vanguardias. Con ella, los manifiestos y estudios críticos apuntan lecturas epistemológicas y sociales, que parten necesariamente de una reflexión desde la ontología, sobre la naturaleza de ese arte. Pero Ortega se queda sólo en lo ontológico para hacer del arte una entidad de naturaleza radicalmente distinta a la realidad del espectador. Porque lo que pretende es hacer orbitar también el arte –con las vanguardias (desde la autoconciencia de autónomas que él les supone)– en torno al eje de su filosofía, como mecanismo de evasión de la realidad radical que es para cada individuo su propia vida.*

### Los rasgos peculiares de su planteamiento de las vanguardias

A pesar de su indiscutible autoridad en el arte y la literatura del siglo XX en España y de la acogida que tuvieron en su tiempo algunos de sus trabajos en Alemania o en Estados Unidos, sobre todo con *La rebelión de las masas*<sup>1</sup>, cincuenta años después de muerto Ortega y Gasset, queda poco de él fuera del ámbito hispánico, sin una proyección internacional sólida más allá de los departamentos de Español de algunas universidades: nada comparado con la de otros filósofos de principios del siglo XX, incluso menores. Se le ha leído –también su idea del arte deshumanizado–, pero no resulta cercano, y no se le ha tenido en cuenta para armar una teoría del arte de principios de siglo en torno a las vanguardias. Están Adorno, Greenberg, Marcuse o Bürger. Pero no Ortega, del que, de todos modos, hoy por hoy cuesta aceptar esa traslación de la noción de autonomía del arte hacia esa oposición simplificadora de reali-

<sup>1</sup> Javier ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002, pp. 474-475.

dad e irrealidad, que deja en el aire las cuestiones más complicadas. Ya que, con una posición intencionalista, como escribe Joseph Margolis en su "The Deviant Ontology of Artworks", cabe ir más allá, y entender que las propiedades perceptuales de una obra de arte no pueden interpretarse meramente como si fueran de un objeto, porque no hay manera de especificar los criterios que se requieren para determinar qué está dentro y qué está fuera. Como entidad cultural, la naturaleza de la obra literaria o artística incorpora propiedades intencionales, aunque están encarnadas en propiedades no intencionales: posee un significado acorde con la experiencia colectiva de una sociedad histórica particular, escribe Margolis<sup>2</sup>. Como pensaron también Marcuse ("el arte, en sus muchos elementos depende del material cultural transmitido, que el arte comparte con la sociedad") y Adorno ("el momento de irrealidad y no existencia en el arte no es independiente de la existencia"), al matizar esa autonomía abriendo diferentes cauces entre la obra artística y la realidad.

La noción de la autonomía del arte marca, aunque desde diferentes perspectivas, los presupuestos artísticos del modernismo, en el que se insertan (más o menos dóciles) los distintos movimientos de las vanguardias históricas; con una lectura, casi siempre, epistemológica, con la que arranca una intención social, política, pero que exige, a la fuerza, un planteamiento desde la ontología que sirva como apoyo. Pero el fundamento absoluto con el que asienta Ortega su análisis del arte nuevo, también con la autonomía, como argumento ontológico, con el arte como una entidad que constituye una realidad radicalmente distinta de la realidad cotidiana del espectador o del lector (que llama "irrealidad"), choca con uno de los axiomas sobre el arte que quieren los movimientos de vanguardia, o la mayoría de ellos, con un largo recorrido en el arte contemporáneo: el grito dadá: que las fronteras entre arte y poesía deben ser abolidas, para cumplir con el *changer la vie* de Rimbaud: lo opuesto a ese no querer confundir arte y vida que él entiende desde una clara voluntad de estilo para las formas artísticas con las que marcar una distancia con la realidad. Que supone una contradicción en la explicación del interés de los artistas respecto al ámbito de su arte (aunque las consecuencias indican caminos que no se oponen) que puede orientarnos sobre los motivos de Ortega en su interpretación del arte de vanguardias: Por qué tienen para Ortega un recorrido tan corto las estéticas y poéticas de los artistas, sus reflexiones sobre su propio arte, más allá de la constatación de su papel de secundario frente a la vida, plenamente integrado en la conciencia de su época, a la que remiten todas las fórmulas que él entresaca o propone, a pesar de los manifiestos que escribieron señalando otras direcciones. Por qué el referente meramente artístico aparece lejano en los estudios de Ortega, como una pieza más que tiene que ajustarse a las coordenadas básicas de su análisis global de su tiempo, en vez de ser el propio arte el que marque las pautas para su propia comprensión, y sea protagonista de un análisis particular. Porque Ortega,

---

<sup>2</sup> Joseph MARGOLIS, *Selves and other texts. The case for cultural realism*, Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 133-153.

de las vanguardias, quiere un nexo, un engarce que funcione como síntoma en una nueva jerarquía de prioridades: tan alejado del núcleo de la vida que va a tener, como misión principal, *evadir* al lector o el espectador de su propia vida, convirtiéndolo en un *sonámbulo*. Con lo que sus estudios sobre el arte joven, independientemente de que sean más o menos hondos, o acertados, son, para lo estrictamente artístico, demasiado estrechos: demasiado orientados a justificar una única función para un grupo que es tan heterogéneo que le obliga a dejar fuera muchas piezas que no casan.

Su estudio del arte de vanguardias apenas se apoya en unos pocos referentes identificados, en unos pocos nombres que sirven como referencias difusas, para apuntalar sus observaciones, pero en los que no ahonda. No hay un trabajo analítico sobre un determinado autor o movimiento (como lo tiene de Goya o Velázquez, o Zuloaga o los hermanos Zubiaurre). Ni una voluntad de completitud en la síntesis. Ni una explicación sólida que profundice en el origen teórico de determinados principios estéticos, como este de la autonomía del arte, sobre los que construye luego su lectura de las vanguardias. Solo unos anclajes con diferentes ámbitos de su pensamiento, localizados todos en la década de 1920. Como retazos, reflexiones fragmentadas que muchas veces ni siquiera desarrolla, pero que intenta insertar con coherencia en su filosofía. Después pasa página. Como lo hacen todos en Europa –le dice a Fernando Vela–. En “Idea del teatro”, en 1946, más de veinte años después, lo ve todo en ruinas. Y menciona –aquí sí pone nombres– a Picasso y su cubismo, que son los escombros de la pintura, dice; o a Strawinsky, como ejemplo de detritus musical<sup>3</sup>. Lo suyo no había sido nunca un entusiasmo visceral. Escribe siempre precavido, a cierta distancia: consciente de su importancia como síntoma de su época, atento al imperativo de su tiempo, pero sin querer identificarse con ellos. Como hace con el psicoanálisis de Freud, por ejemplo. Su gusto es otro, y no puede echar mano a referencias vivenciales, como en su estudio de la novela (realista). Porque su pretensión de comprensión global de las vanguardias no queda restringida a los límites más academicistas del arte<sup>4</sup>. Sus trabajos sobre arte van más allá del arte mismo con la referencia a otros valores, al hombre y al mundo, desde la estructura de la realidad radical que es la vida humana<sup>5</sup>. Porque, dice muy pronto, todas las formas del arte tienen su origen en la interpretación que el hombre hace del hombre<sup>6</sup>. Porque el hombre es siempre el tema esencial del

<sup>3</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Idea del teatro”, *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, VII, pp. 449-450.

<sup>4</sup> Escribe en “La estética de «Enano Gregorio el Botero»”: “Mucho más podría decir de este cuadro quien supiera más de pintura. Mas yo no soy crítico de arte” (*Obras completas*, I, p. 545).

<sup>5</sup> Tomás SALAS, “Ortega, coherencia y dispersión” en *Revista de Occidente* 324 (2008) 39: “Entre estos dos polos de preocupación, el filosófico y el histórico, se sitúa la obra literaria, que, en realidad, considerada asépticamente, no tiene gran valor. A Ortega no le preocupa la literatura en sí misma; en realidad ningún valor cultural en sí mismo considerado le parece importante.”

<sup>6</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Meditación del Quijote*, en *Obras completas*, I, p. 391.

arte: “Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso”<sup>7</sup>. Lo suyo es un *deber vital*: partir de las formas y necesidades *actuales*<sup>8</sup>. Entender la voluntad estética de su época<sup>9</sup>.

En sus textos, de vez en cuando, introduce un inciso para su metodología. En “Ideas sobre Pío Baroja”, por ejemplo: “sea hospitalaria nuestra inteligencia y enseñémosla a gozarse cuando a nuestra puerta llama un extraño, un desconocido, una idea o emoción con que no contábamos”<sup>10</sup>. Pero, tras abrir en *La deshumanización del arte* el análisis del arte nuevo, detiene la explicación con una pequeña digresión. Como si creyera necesario fijar su posición personal, para evitar luego malentendidos: “yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas. El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas –en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid– se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún: les repugnaba. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional. Lejos de ser un capricho, significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior. [...] En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone. Esta docilidad a la orden del tiempo es la única probabilidad de acertar que el individuo tiene”<sup>11</sup>.

Firme en su intención de comprender su época, hace del nuevo arte, que apenas estudia, uno de los mejores síntomas para la nueva sensibilidad que trae el comienzo del siglo XX: el viraje en la actitud radical del hombre hacia un sentido deportivo y festival de la vida, escribe en *El tema de nuestro tiempo*<sup>12</sup>. Porque piensa que las nuevas pautas que marca ese tiempo se muestran, antes que en ninguna otra manifestación, en la ciencia y el arte, porque se mueven con más libertad (no es lo mismo la corrección de la política que la

<sup>7</sup> Ibid., I, p. 366.

<sup>8</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Nuevas casas antiguas”, *Obras completas*, II, p. 552.

<sup>9</sup> Escribe en “Arte de este mundo y del otro”: “más vale pensar [...] que las diversas épocas tienen distinto *querer*, distinta voluntad estética, y que pudieron lo que quisieron, pero quisieron otra cosa distinta que nosotros. [...] El arte no es un juego ni una actividad suntuaria: es más bien, como dice Schmarsov, una explicación habida entre el hombre y el mundo, una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica” (*Obras completas*, I, p. 191).

<sup>10</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre Pío Baroja”, en *Obras completas*, II, p. 77.

<sup>11</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, III, pp. 359-360.

<sup>12</sup> José ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, III, pp. 194-195.

de la poética, escribe Aristóteles<sup>13</sup>); están menos atados a la mentalidad anterior de la que aún se alimentan otras esferas culturales.

Con *La deshumanización del arte*, un gran éxito de ventas, único en su tiempo<sup>14</sup>, Ortega no entra en las diferentes corrientes, ni en los autores de un movimiento, el de vanguardias, que ya ha quedado atrás<sup>15</sup>. Se queda sólo con el objetivo que comparten<sup>16</sup>, propiamente los fundamentos de su estética, porque piensa que no es el arte definitivo, sino un movimiento hacia el arte, un *rudo entrenamiento*, un *afán de laboratorio*, un *ensayo de taller*<sup>17</sup>. Porque no es un gusto personal lo que lo lleva a las vanguardias. Escribe: “se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización”<sup>18</sup>. Lo que ve también Adorno: la verdad que llevan en sí muchos movimientos artísticos no culmina necesariamente en grandes obras de arte<sup>19</sup>. Es el potencial del nuevo arte lo que lo atrae, con sus siete características, conexas entre sí, supeditadas a su intrascendencia, que funciona como un eslabón más de la razón vital: “su tendencia a la deshumanización del arte; a evitar las formas vivas; a hacer que la obra de arte sólo sea obra de arte; a considerar el arte sólo como juego; a una esencial ironía; a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna”<sup>20</sup>. Adecua así a su filosofía el formalismo estético y el vanguardismo, a los que da un fundamento epistemológico como síntomas de su tiempo.

#### LA CONTRADICTORIA ESENCIA DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE

Con las vanguardias históricas, el lugar y la función del arte se vuelven inciertos, con una libertad absoluta que contradice la falta de libertad del

<sup>13</sup> ARISTÓTELES, *Poética* 1460b, Madrid, Gredos, 1995, pp. 13-15.

<sup>14</sup> JAIME BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 255.

<sup>15</sup> LUIS DE LLERA, “*La deshumanización del arte*, síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano” en *Revista de Estudios Orteguianos* 3 (2001) 113-127. Este artículo recoge las tres posibles interpretaciones del trabajo de 1925: 1) Ortega, humanista, usa el término “deshumanización” despectivamente al analizar el arte de vanguardias. 2) Ortega, como analista del arte nuevo, es un historiador imparcial. O 3) Ortega se enfrenta al nuevo arte convencido de que se trata de un arte inteligente a la altura de los tiempos.

<sup>16</sup> Escribe en 1906, en “*Moralejas*” (*Obras completas*, I, p. 48): “Lo importante es lo que se intenta y no lo que se logra. Los hombres hacen lo que pueden y piensan lo que quieren. Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética. Aquí tienes, señor lector, la razón por qué voy a hablar de la estética de los poetas nuevos sin pararme a medir el valor de esta o de la otra composición ni a decir si todas esas poesías son malas ni si son buenas”.

<sup>17</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, p. 422.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>19</sup> THEODOR ADORNO, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, p. 41.

<sup>20</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, p. 360.

entramado social. El artista se sitúa contra el arte como institución, contra el comercio institucionalizado del arte de la sociedad burguesa y el lugar que se le asigna, como elemento autónomo, que supone un distanciamiento de la praxis de la vida. Sus actos consisten en provocaciones, en poner la libertad en ejercicio: como el gabán de canto de Gómez de la Serna: lo que escribió en 1927 Gilberto Owen: “Hablaban Gómez de la Serna en cierta greguería de un señor que, habiendo vuelto su gabán y usándole del revés tanto como del derecho, imaginaba el modo de ponérselo de canto. [...] El arte actual [sería] el gabán de canto. Es decir, significaría la lucha *inaudita y estéril* de nuestros artistas por realizar un imposible”<sup>21</sup>. Como una cruzada, como escribe Suzy Gablick<sup>22</sup>, para generar, en principio, nuevos valores sociales y espirituales. En la que la auto-comprensión del arte de su papel social marca, para Peter Bürger, el cambio. Porque solo una vez resuelta la tensión del arte en la sociedad burguesa es posible su autocrítica. Porque desde el siglo XVIII el arte burgués, como institución, asimila su estatus en la sociedad como autónomo, pero el desarrollo de su contenido estará sujeto a una dinámica histórica hasta el esteticismo de mediados del XIX, en el que el arte se convierte en el mismo contenido del arte. Como institución, el arte burgués renuncia a cualquier posibilidad de influencia en la praxis social; pero como contenido, hasta la llegada de *l’art pour l’art*, de los simbolistas, que se niegan a cualquier relación entre el arte y la realidad, no se desvinculará del todo de la realidad diaria, con el sueño de Flaubert, un libro sobre nada, que Mallarmé convirtió en un principio programático para romper con la realidad social con los nuevos contenidos del arte<sup>23</sup>.

En el siglo XVIII –escribe Peter Bürger<sup>24</sup>– dos hitos marcan el origen de la autonomía del arte con el inicio, también, de la sociedad capitalista dirigida por la burguesía: el primero: la pintura, la escultura, la poesía, la arquitectura y la música constituyen entonces, como una esfera particular de la cultura, las llamadas bellas artes, que no necesitan, para justificarse, de la religión o la política. Y el segundo: Alexander Baumgarten, en 1735, inaugura una teoría sistemática de la experiencia estética, en el arte y en la naturaleza, que culmina Kant con su *Crítica del juicio* de 1790: la primera de las referencias en la discusión sobre la autonomía del arte por sistematizar su uso (aunque nunca para las bellas artes), con la finalidad sin fin de su belleza, en oposición a la funcionalidad en otros ámbitos de la vida<sup>25</sup>. El arte por el arte que proclamó

<sup>21</sup> En Yanna HADATTY MORA, *Autofagia y narración*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 15.

<sup>22</sup> Arthur EFLAND, Kerry FREEDMAN y Patricia STUHR, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 15.

<sup>23</sup> Benjamin entiende la teoría del arte por el arte como una respuesta a la percepción de una crisis inminente con la llegada de la fotografía, primer medio de reproducción revolucionario, dice. Cf. Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (§ 4) en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

<sup>24</sup> Cf. “Autonomy”, en Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University press, 1998, vol. I.

<sup>25</sup> Cf. Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, §5, 140 e Inés MORENO, “Kant y la autonomía del arte” en *Actio* 6 (2005).

Benjamin Constant en 1804 a partir de los postulados de Kant sobre la belleza, nació como reacción al utilitarismo de la sociedad burguesa, frente al uso social que los enciclopedistas quisieron ver en el arte. Lo que afirma Théophile Gautier en su *Mademoiselle de Maupin*: “no es verdaderamente bello más que aquello que no sirve para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad y las de los hombres son innobles y asquerosas, como lo es su pobre y enferma naturaleza. ¡El sitio más útil de la casa es una letrina!”. La obra del genio, avisa Schopenhauer, no es un objeto útil<sup>26</sup>.

Pero fue la burguesía, al hacer del arte una mercancía más, la que lo convirtió en un proceso autónomo, y por tanto susceptible de estudio, alejado de las funciones que hasta entonces había desarrollado. Escribe Terry Eagleton en *La estética como ideología*: “es entonces [en la modernidad] cuando el arte se independiza de lo cognitivo, lo ético y lo político. Sin embargo, el modo por el que llega a serlo no deja de ser paradójico: consigue, curiosamente, la autonomía frente a las restantes esferas *integrándose* en el modo capitalista de producción. Cuando el arte deviene artículo de consumo, se libera de sus anteriores funciones sociales tradicionales –las relacionadas con la Iglesia, la Corte y el Estado– y pasa a conquistar la libertad anónima característica del espacio del mercado”<sup>27</sup>. La vanguardia, en la lectura que hace Adorno, asume la posición de impotencia que implica la autonomía del arte, su contradictorio estatus social, dice Eagleton<sup>28</sup>, y parte de la libertad que esa autonomía le da al arte para hacer crítica de un orden social en el que está incluido, y que legitima porque asume el lugar que se le ha asignado, pero del que apenas participa. Su independencia de la vida social, su marginación, consecuencia de su autonomía, le confiere una fuerza crítica –la que los vanguardistas toman como solución creativa– que esa misma autonomía, a un mismo tiempo, intenta anular, neutralizar, en lo social. La autonomía como inutilidad, en el ámbito meramente social, se torna para los nuevos artistas –sigue Eagleton– en una autonomía más productiva, con la que el arte se repliega deliberadamente sobre sí mismo, y rechaza toda su historia, su génesis en la aurora de la modernidad, cuando se separa de lo cognitivo y lo ético, para conectar de nuevo lo estético con la praxis social<sup>29</sup>.

Pero, como escribe Marcuse, la relación de la obra de arte con la praxis social tiene que ser forzosamente indirecta, frustrante<sup>30</sup>. Es –dice– un elemento necesario en la futura praxis de la liberación, contribuye al cambio, pero no incide directamente sobre el mundo. Si acaso puede dirigir a los

<sup>26</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2003, p. 435.

<sup>27</sup> Terry EAGLETON, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006, p. 449.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 427-432. Ver también: Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 92.

<sup>29</sup> Terry EAGLETON, o.c., p. 451.

<sup>30</sup> Herbert MARCUSE, *The Aesthetic dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Toronto, Beacon Press, 1978, pp. 32-33.

hombres encargados de transformar la realidad social<sup>31</sup>. Pero su autonomía, la libertad que hace al arte independiente de cánones, de determinantes sociales y políticos y de la razón, imposibilita cualquier acción directa. Aunque Adorno le asigna el papel de liberador, como una garantía de libertad para el hombre oprimido y cosificado, dentro de la sociedad, porque el arte tiene una dimensión social: aunque sólo sea porque se opone a la sociedad, por su carencia de función. Por ser inútil, y libre, puede ser una instancia crítica. Es, indica Adorno, su contradictoria esencia<sup>32</sup>: el arte se disocia de la realidad empírica y del complejo sistema funcional que es la sociedad, pero pertenece a esa realidad y a ese sistema social también por lo que lo critica: la racionalidad domeñadora de la naturaleza. Al negarse a ser dominado por esa racionalidad y denunciar la opresión, el arte forma parte de la realidad. Como artefacto, comunica con la realidad. Su autonomía no es sino la función de libertad en la conciencia burguesa y, por tanto, está atada a esa estructura social específica.

Con la afirmación de su autonomía, la obra de arte –escribe Adorno– se sale del mundo empírico para crear un nuevo mundo propio, contrapuesto al primero, con el que no mantiene ninguna comunicación. Es una *mónada sin ventanas*. Como si tuviera consistencia ontológica. Convertido en un *pequeño Dios*, como el del *non serviam* de Huidobro, de 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”<sup>33</sup>. Aunque lo *inexistente* se estructura necesariamente a partir de lo *existente*, no como una invención, no de manera arbitraria, sino “a partir de las proporciones en lo existente, preocupaciones que están exigidas por la incompleción, necesidad y contradicción de lo existente; exigidas por potencialidades”. El arte actúa, respecto a su *ser-otro*, afirma en su *Teoría estética*, como un imán con un campo de limaduras de hierro. Todo en él se encuentra orientado hacia su *ser-otro*<sup>34</sup>. La obra de arte tiene un carácter doble: como realidad estética y como hecho social<sup>35</sup>. Pero sólo puede funcionar como síntoma, nada más, porque su lugar, escribe Ortega, es el del secundario. En un acto, para él, de gran modestia: queda sin trascendencia alguna, sólo como

<sup>31</sup> Escribe Caballero Bonald, en José M. MARISCAL y Carlos PARDO (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2003, p. 37: “lo único que puede hacer el escritor para corregir las erratas de la vida es intervenir en la realidad con los medios a su alcance, esto es, enriquecer con su escritura la sensibilidad ajena.”

<sup>32</sup> Theodor ADORNO, o.c., pp. 295-297.

<sup>33</sup> Hugo VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 203-204.

<sup>34</sup> T. ADORNO, o.c., pp. 10-18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 329.



arte, como juego<sup>36</sup>. Su función social, de tener alguna, sigue Adorno, es su falta de semejante función<sup>37</sup>. El compromiso no es más que la máscara que oculta una falta de talento<sup>38</sup>. Para Weber su función principal, en su condición de esfera independiente, es salvar al hombre de la presión que sobre la vida diaria ejerce la racionalización. Es el arte como sujeto solidario con las víctimas de la razón burguesa, como refugio, aunque virtual, en el desarrollo de la vida en la sociedad capitalista, del que escribe Habermas en su *Crisis de legitimación*. Pero la autonomía del arte exige de este un distanciamiento respecto a la praxis vital: la gran aportación que Ortega sonsaca a las vanguardias históricas: el descubrimiento de que el arte, desde su posición, no tiene consecuencias en la sociedad. El arte nuevo, escribe, está puesto *como entre paréntesis y virtualizado*<sup>39</sup>. Que es broma: “ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas”<sup>40</sup>. Porque la voluntad de los artistas jóvenes ha sido definir las fronteras y no traspasarlas<sup>41</sup>. Que la obra de arte sea solo obra de arte, porque, dice, no puede competir con la seriedad de la vida<sup>42</sup>.

En su *Crítica del juicio*, en 1790, Kant concibe la libertad del arte en oposición a la trayectoria de la sociedad capitalista. La estética no cae bajo el influjo del principio de maximización de beneficios que determina el resto de las esferas de la vida. Por lo que –continúa Marcuse la reflexión– todo aquello que no es satisfecho en la vida diaria, en la que el principio de competición lo invade todo, tiene su hogar en el arte<sup>43</sup>, porque se ha apartado de la praxis de la vida. Y –escribe Greenberg en 1939– ha encontrado, con un nuevo camino, su verdadera función: mantener *en movimiento* la cultura en medio de la confusión ideológica del momento. Alejado del público, el artista puede mantener su arte, que es puro, en un buen nivel, en busca, dice, de lo absoluto<sup>44</sup>. Pero ese momento de libertad conlleva necesariamente un momento de falta de compromiso, de ausencia de consecuencias en ese mundo del que el hombre que acude al arte intenta –con la terminología de Ortega– evadirse<sup>45</sup>: quedar anestesiado para la realidad, ensimismado, sonámbulo, aislado en un horizonte hermético e irreal. El énfasis en el marco del cuadro indica para el

<sup>36</sup> José ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, p. 194.

<sup>37</sup> Escribe en su *Teoría estética*: “al diferenciarse de esa realidad que está como embrujada [las obras de arte] sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es lo suyo. Su encantamiento es el desencantamiento.” (p. 297).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>39</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización...*, p. 427.

<sup>40</sup> *Ibid.*, III, p. 382.

<sup>41</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Para un museo romántico”, en *Obras completas*, II, p. 518.

<sup>42</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización...*, p. 403.

<sup>43</sup> Escribe Ortega: “lo que no es real, lo irreal, tiene la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer *lo que es real*” (José ORTEGA Y GASSET, “Idea del teatro”, p. 458).

<sup>44</sup> Clement GREENBERG, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 17-18.

<sup>45</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Idea del teatro”, pp. 468-470.

arte un nuevo estatus, diferente al de la realidad que queda fuera, impuesto, escribe Ortega y Gasset, por su imperativo genérico: la intrascendencia.

El arte –advierte Marcuse– sólo consigue relevancia política como obra autónoma, porque sus cualidades formales anulan el carácter represivo de la sociedad<sup>46</sup>. Pero para Peter Bürger<sup>47</sup> autonomía y compromiso no se contradicen. De hecho localiza el origen de ese compromiso en los elementos que ha guardado celosamente la obra de arte autónoma, como mónada de la sociedad: las pretensiones que no podían ser satisfechas en la sociedad que Marcuse veía en las grandes obras del arte burgués, y que por eso llama positivo: porque destierra esos valores a un orbe alejado de la vida cotidiana. Es un mundo lleno de valores al alcance del hombre, pero sin repercusión en la praxis vital. La experiencia del burgués con el arte, afirma Bürger, no tiene continuidad en su vida diaria. Las vanguardias, en cambio, pretenden reintegrar el arte en la praxis vital. Por eso atacan el arte burgués, su estatus como ente autónomo, que llevan a sus últimas consecuencias, arrancando también de mediados del siglo XIX, cuando, con el esteticismo, la obra de arte no es más que arte porque su contenido pierde su carácter político: cuando se muestra que la naturaleza propia del arte en la burguesía es la ausencia de función social, lo que va a posibilitar la autocrítica del arte.

El arte gana como experiencia estética, pero a costa de la pérdida de función social. Se rompe cualquier lazo con la sociedad en la que se ha creado la obra de arte. Con lo que el intento de las vanguardias por reintegrar el arte en la praxis social consiste, para Bürger, en tomar del esteticismo aquellos elementos que había desterrado la sociedad burguesa en un ente autónomo y convertirlos en el principio organizativo de una nueva existencia. No quieren insertar el arte en la sociedad burguesa, sino crear una nueva praxis vital a partir de un arte que protegió ciertos valores ante el estilo de vida burgués, que ellos detestan. Esos elementos de un arte autónomo constituirán los cimientos de una nueva sociedad. Porque Bürger (que repite con las vanguardias lo que hizo Schiller con Kant) toma el arte, ajeno a los fines inmediatos de la sociedad, como pilar en el que la humanidad debe apoyarse: la llave para curar la fragmentación emocional e intelectual que ha producido en el hombre la vida moderna. Y lo convierte en un elemento más de la revolución moral que propugna. Pero, continúa Bürger, el intento vanguardista es contradictorio, porque el conocimiento crítico de la realidad solo es posible desde la libertad de un arte autónomo frente a la praxis vital. Con su lectura, el arte de vanguardias fracasó. No fue capaz de reintegrar el arte en la praxis vital. Pero ha supuesto un punto de inflexión. Si su proyecto político no cuajó, sus aportaciones artísticas son indiscutibles. Y la reflexión acerca del compromiso en el arte ha entrado en una nueva dinámica al poner de manifiesto la importancia del arte como institución en el resultado social de cada obra.

---

<sup>46</sup> Herbert MARCUSE, o.c., p. 53.

<sup>47</sup> Cf. Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

LA AUTONOMÍA QUE ORTEGA SONSACA A LAS VANGUARDIAS

También Ortega asume los postulados de un arte autónomo<sup>48</sup>, con los rasgos formales que se derivan de su hermetismo, de su ruptura con la realidad. Pero la deshumanización con la que fija la clave para la comprensión de un arte nuevo continúa, traducidas las formas no realistas en términos de autonomía, con una interpretación ulterior que encadena estética y metafísica. El análisis en seguida cobra un sentido que trasciende lo estético, con la posición contraria al sentimentalismo romántico, al ubicar las nuevas manifestaciones en las coordenadas que maneja desde la razón vital a partir de la nueva realidad radical que es la vida, frente a la conciencia. Su planteamiento filosófico quiere dejar atrás el idealismo del XIX para poder ser herramienta para su tiempo. Y el arte de vanguardias (que en su nomenclatura es al menos el perfil del arte joven) es un síntoma más, del que escribe casi exclusivamente en la década de 1920. Al que llega como espectador, sin el entusiasmo de un gusto personal, pero con el papel asumido de intelectual, atento a las propuestas de su época y a las posibilidades que su implantación en España pueda ofrecer para incorporar de nuevo al país en la primera línea de la cultura europea. La autonomía que supone a partir de esa voluntad de estilo, con las representaciones no realistas del nuevo arte, remite sinuosamente al recorrido teórico que ha tenido desde el XVIII el principio moderno del arte autónomo. Que asume desde sus primeros textos, antes de forjar su posición en filosofía. Pero sin dejar escrita una reflexión crítica honda, sin concretar qué entiende exactamente por la autonomía del arte. Solo, en lo epistemológico, sobre todo en sus primeros trabajos, como una racionalidad específica, porque habla de la metáfora o del principio de individuación o de la ejecutividad como modos de desvelar aspectos de la realidad ocultos para otras esferas del conocimiento. Y en lo ontológico, que le sirve de pie para su estudio de las vanguardias, con la frontera de mundos –el real de la vida cotidiana y el irreal como ámbito de la ficción, única evasión posible para el hombre– que convierte en matriz para nuevas diferencias e indicaciones metodológicas que desarrolla sobre todo con el referente de la novela realista del XIX.

Porque con el abandono de la mimesis como principio de aprehensión de la realidad de las vanguardias históricas de principios del XX en Europa, Ortega centra su comentario en su condición de arte autónomo (porque entiende al artista como creador de un mundo alternativo, no como un mero imitador de la naturaleza; y, a su arte, como interesante por sí mismo, independiente de cualquier otra inclinación), marcado por unas formas puras, sin atender a la intención que formularon algunos de estos movimientos en sus manifiestos en sentido contrario. Porque la autonomía implica en Ortega una distancia insalvable con la realidad, como dos polos opuestos con los que

<sup>48</sup> Rafael GARCÍA ALONSO, "El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja" en *Revista de Estudios Ortegaianos* 12/13 (2006) 183.

lleva hasta el extremo las delimitaciones ontológicas para hacer posible la evasión de cada individuo de su propia vida, con una función que se adentra en lo existencial: un punto que los diferentes movimientos de las vanguardias históricas no consideran: porque la condición de autónomo es, en sus manifestos, independencia de las reglas de la sociedad burguesa, fuera del flujo del mercado, para ganar, en principio, en libertad de creación y de comprensión de una realidad de pronto mucho más compleja, sobre la que se plantean actuar (inviabile en Ortega) con su arte como herramienta de cambio social, de cambio de los valores de la sociedad, que va más allá de un mero trabajo en el plano cognitivo. Su análisis llega mucho después de los primeros pasos de la vanguardia. Reconoce que entiende poco de arte, y que sus libros no son tratados eruditos, sino su respuesta como intelectual, como espectador. Su objetivo sería más bien hacer una pura descripción fenomenológica de la vanguardia, para integrar el nuevo arte en una explicación para su tiempo, que determina los puntos de su trabajo: Sin apenas referencias concretas a artistas y obras, sin unos límites cronológicos precisos con los que acotar lo que llama arte nuevo o arte joven, en una visión muy general, en la que se escaquea de entrar en explicaciones para casos díscolos que quedan fuera de los parámetros que da para analizarlos en su conjunto, con una estética de intenciones (que funcionan como engarces con otros ámbitos) que solo con la novela, que tiene que ser hermética (autónoma), baja a concreciones formales.

El arte joven, que se produce en todos los países occidentales<sup>49</sup>, con una sorprendente solidaridad entre todas las formas artísticas, irrita a los hombres de generaciones anteriores –los *buenos burgueses*– que se sienten engañados porque no lo entienden, porque implica, dice Ortega, un cambio radical en la actitud subjetiva ante el arte, ahora autónomo, al desalojarlo de la *zona seria* de la vida<sup>50</sup>. Escribe en “Musicalia”, en 1921: “se trata de dos estilos que expresan estratos de sentimientos muy distantes entre sí. Para el uno, es arte la bella envoltura que se adosa a lo vulgar. Para el otro, es arte un arisco imperativo de belleza integral”<sup>51</sup>. El buen burgués, piensa, es incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura: modelo de los que no entienden, como una herencia anacrónica del siglo XIX. Porque la nueva mentalidad de su tiempo, con el deporte, que es, dice, culminación, un esfuerzo lujoso que se añade a lo necesario, el único capaz de hacer crear al hombre las cosas más exquisitas, ha sustituido a la anterior, la que idealizó el trabajo, que hizo de la utilidad el indicador principal del valor: una *aberración moral*, advierte<sup>52</sup>. Y, con el deporte, el hombre para quien la vida tiene un sen-

---

<sup>49</sup> Un carácter internacionalista de los movimientos de vanguardia en Europa que, para Guillermo de Torre, va estrechamente unido al rechazo (más o menos tajante) a la tradición artística de cada país. En Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 10-11.

<sup>50</sup> José ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, pp. 193-194.

<sup>51</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Musicalia”, en *Obras completas*, II, p. 242.

<sup>52</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre Pío Baroja”, II, p. 72.

tido deportivo y festivo<sup>53</sup>, que exige al arte que sea auténtico, incómodo, en la búsqueda de lo puramente estético, reemplaza también al burgués que acabó con las *virtudes auténticas*, rutinario, sin curiosidad, que atiende sólo a lo útil, y que creó un arte acomodado, meramente decorativo: un ornato bello, una especie de *toilette*, denuncia en "Musicalia", que se hace a un tema extraestético<sup>54</sup>. Como si fuera un cosmético: una copia bella de lo humano.

Él reclama un verdadero goce estético que parte de la comprensión de la obra de arte: con la música del compositor francés Claude-Achille Debussy, por ejemplo, que centra la actitud en los sonidos mismos hasta extirpar al arte todos los sentimientos privados. La concentración es entonces hacia fuera, hacia el objeto artístico. Escribe: "el arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético"<sup>55</sup>. El nuevo artista (Pirandello con sus *dramas de ideas*, por ejemplo) establece en su obra una distancia insalvable con la realidad vivida que impide al espectador la convivencia con los objetos de la obra de arte. Le fuerza a buscar un nuevo trato con esos objetos, distinto al que emplea en su vida ordinaria. Deja de ser un pretexto para gozar de las emociones propias. Y solo puede satisfacer al que lo comprende, al que tiene una cierta sensibilidad artística. Porque con el arte deshumanizado se han definido las fronteras para no traspasarlas: una cosa es el arte y otra cosa es la vida; y no deben mezclarse. Percibir del mismo modo el arte y la vida es bizarro, porque son miradas incompatibles: "la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato receptor. Un arte que nos proponga esa doble mirada será un arte bizco"<sup>56</sup>. Pone, como ejemplo, el de un jardín que queda detrás del vidrio de una ventana: la mirada traspasará el vidrio sin prestarle atención, sin detenerse en él, porque es el jardín su objetivo. Y sólo haciendo un esfuerzo se podrá desentender del jardín y fijarse en el cristal, porque no se puede mirar el jardín y el vidrio a un mismo tiempo; son dos operaciones incompatibles que requieren acomodaciones oculares diferentes.

El arte nuevo queda vinculado al juego, que es una actividad sin utilidad, sin obligaciones externas. Es un esfuerzo lujoso, espontáneo, no utilitario; inventado por el hombre, no impuesto por la circunstancia, con unas reglas que crean un nuevo mundo que no existe, que es una farsa con la que distraerse, con la que evadirse de la seriedad radical que es la vida. El arte nuevo 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,

<sup>53</sup> José ORTEGA Y GASSET, "Pleamar filosófica", en *Obras completas*, III, p. 348.

<sup>54</sup> José ORTEGA Y GASSET, "Musicalia", p. 239.

<sup>55</sup> *Ibid.*, II, p. 242.

<sup>56</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización...*, p. 367.

“puesto entre paréntesis y virtualizado”<sup>57</sup>. Un domingo de la vida, dijo Hegel, en el que las leyes de lo real y de lo social quedan temporalmente suspendidas. 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 el arte ocupa un nuevo espacio en la jerarquía de preocupaciones: no ha perdido ningún atributo, pero es menos grávido, menos serio. Porque –empalma Ortega con su propuesta existencialista– los nuevos artistas saben que frente a la vida, que es el arte supremo, todas las demás artes pasan a un segundo plano. Pero saben también que, en el juego, la falta de seriedad externa exige una rigurosa seriedad interna. No hay patetismo ni solemnidad. Es solo un juego destinado a aquellos que, sometidos al escrupuloso cumplimiento de las reglas, buscan dificultades superfluas: una actividad a la que solo se entrega el individuo, escribe Nietzsche, por el placer mismo que ella produce. El nuevo símbolo es la flauta mágica de Pan, que hace danzar a los chivos en la linde del bosque. Porque el arte joven, ahora mucho más modesto, se toma a sí mismo como broma. Su sentimiento iconoclasta hacia el arte del XIX es solo, dice, “respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte”<sup>58</sup>.

La deshumanización, con un nombre tan problemático, supone una voluntad de estilo: de distanciar lo que es propiamente artístico de lo que es la vida, que es solo la fuente para sus temas. De distinguir la interioridad subjetiva de la representación artística de esa interioridad<sup>59</sup>: “para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos es menester separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser”<sup>60</sup>. Es el mecanismo –una desrealización– para liberar al arte de cualquier carga no artística. Porque el pintor, escribe, ya no va torpemente hacia la realidad, sino que va contra ella. Se propone deformarla<sup>61</sup>. Como hace Cézanne, que sustituye los cuerpos de las cosas por volúmenes irreales que sólo tienen un nexo metafórico con estos<sup>62</sup>. De la materia y la forma que componen una obra de arte, la materia no es un elemento artístico. Es necesaria, reducida al mínimo, para entender la pieza, para no caer en el puro estilismo<sup>63</sup>. Pero es el estilo el que posibilita el goce estético. Porque el arte es irrealización: la realización de una nueva objetividad con los datos de la realidad<sup>64</sup>. Irreal porque es distinto de

<sup>57</sup> Ibid., p. 427.

<sup>58</sup> Ibid., p. 370.

<sup>59</sup> Cf. José GARCÍA LEAL, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 216.

<sup>60</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización*, p. 361.

<sup>61</sup> Ibid., p. 365.

<sup>62</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Sobre el punto de vista en las artes”, en *Obras completas*, IV, p. 455.

<sup>63</sup> Escribe Adorno en su *Teoría estética* (p. 16): “únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser un para-sí se convierta en indiferencia.”

<sup>64</sup> “El objeto estético ejerce un imperialismo soberano: irrealiza lo real al estetizarlo” escribe Mikel DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982, p. 198.

lo real<sup>65</sup>, pero también porque lleva dentro de sí, como uno de sus elementos, la trituración de la realidad<sup>66</sup>. No puede ser una duplicación. Sólo si no es real un objeto puede ser arte. Porque son dos continentes separados: la realidad y una abertura de irrealidad que se abre en el contorno real del hombre<sup>67</sup>. La autonomía del arte, en Ortega, es principalmente la creación ontológica de un nuevo espacio separado de la realidad. Una abertura de irrealidad, un continente irreal, un horizonte irreal, una isla encantada donde no puede penetrar ninguna palabra del prosaico continente sin dar una voltereta en la fantasía. Como trituración de la realidad, a la que deforma, a la que deshumaniza, porque –dice– sólo puede ser arte un objeto que no es real. El retrato. No el retratado. Sin pasarelas. Como los dos espacios del retablo de maese Pedro en el *Quijote*. Como irrealidad para la que no se plantea su necesaria construcción desde la realidad y, por tanto, su procedencia desde la realidad. Porque con la autonomía del arte, con su contorno irreal, intrascendente, relegado en la escala de valores, lejos de la seriedad que es la propia vida humana, el filósofo madrileño encaja bien estas nuevas manifestaciones, con su condición asumida de autónomas, en las líneas que dibuja para la comprensión de su tiempo, con un arte que no quiere suplantar a la vida, convertida en principio filosófico para la razón vital.

#### LA AUTONOMÍA DEL ARTE COMO PIEZA DE LA RAZÓN VITAL

La autonomía del arte está ya en “Adán en el Paraíso”, en 1910, con sus primeros pasos en Estética sujeto a la disciplina de los neokantianos. Con un ensayo breve, en el que el propio autor marca una distancia con la postura que defiende: primero con la escenificación de la confesión de su ignorancia (“verdaderamente que cuando nos ponemos a hablar de lo que no entendemos, bien sentimos esa inquietud que muerde a quien entra sin permiso en la heredad ajena”) y, después, con el referente intelectual de Vulpius, uno de sus álgos, a quien deja a cargo de las afirmaciones. Pero en el que sitúa al arte, sin ambages, como una esfera del conocimiento, de la cultura: Autónoma, con sus propios mecanismos, diferentes a los de la ciencia. Porque, con las pinturas de Zuloaga, que lo dirigen a otro problema de carácter etnográfico, sobre España, Ortega percibe, bajo el primer nivel de las pinceladas, que se quedaría en mera copia, un segundo nivel de creación en el que se vislumbra, dice, “una vida estrictamente interior al cuadro: sobre esas pinceladas flota como un mundo de unidades ideales que se apoya en ellas y en ellas se infunde: esta energía interna del cuadro no está tomada de cosa alguna, nace

<sup>65</sup> Margolis defiende que las obras de arte son reales, pero tienen una naturaleza significativa diferente de la de las otras entidades físicas, como nosotros mismos nos diferenciamos también de las otras entidades físicas. Cf. Joseph MARGOLIS, o.c., pp. 133-153.

<sup>66</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *Obras completas*, VI, pp. 262-263.

<sup>67</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Meditación del marco”, en *Obras completas*, II, pp. 310-311.

en el cuadro, sólo en él vive, es el cuadro”: una unidad, un *elemento indiscutiblemente irreal*, para el que no se le puede buscar en la naturaleza nada congruo<sup>68</sup>.

El doctor Vulpius, alemán y profesor de Filosofía, queda como responsable del cuerpo del artículo. Según él, la estética definitiva tiene que salir de España. En principio, para intentar un cierto equilibrio entre algunos de los países europeos y las distintas esferas de la cultura, con la única vacante: “la ciencia moderna es de origen italo-francés; los alemanes crearon la ética, se justificaron por la gracia; los ingleses, por la política; a los españoles nos toca la justificación por la estética”<sup>69</sup>. El arte, en Vulpius, es una pieza más de su *visión sistemática del universo*: encajada en un sistema, pero como un espacio autónomo: el del sentimiento, que la Estética, que es pensamiento, no puede penetrar (“de aquí que frente a la obra de arte no satisfaga nunca la observación estética”). Si en ciencia y en moral el concepto es soberano, en esta otra esfera de la cultura, en el ámbito del arte, responsable de la solución última, a la que no ha podido llegar ni la ciencia ni la moral, el concepto no puede ser más que un orientador. Los mecanismos cognitivos son diferentes: “Las artes son sensorios nobles, por medio de los cuales se expresa a sí mismo el hombre lo que no puede alcanzar fórmula de otra manera”<sup>70</sup>. Porque ante el déficit de la ciencia para el conocimiento, de su *tragedia*, nace el arte, dice Ortega, con un método que no es el de la abstracción, sino el de la individualización y concreción, como un modo diferente de articular el material: desarticulando la naturaleza para articular la forma estética en un nuevo mundo autónomo (“la realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa copiada”). Con el que debe responder al problema de *lo concreto y lo vital*. Y, como no es posible poner de manifiesto la totalidad de las relaciones que constituye la vida, escribe: “es el arte ante todo artificio: tiene que crear un mundo virtual. La infinidad de relaciones es inasequible; el arte busca y produce una totalidad ficticia, una *como* infinidad. [...] Lo que debe proponerse todo artista es la ficción de la totalidad; ya que no podamos tener todas y cada una de las cosas, logremos siquiera la forma de la totalidad”<sup>71</sup>.

Pero, aunque dirima responsabilidades con su disfraz más racionalista, con la posición que fija en este trabajo de 1910, con la división de las esferas de la cultura (por los diferentes mecanismos cognitivos) y, por tanto, con la autonomía del arte, que remiten a Kant (o a la interpretación clásica de la defensa de la autonomía del arte de la *Crítica del Juicio* de Kant), rectamente, sin digresiones críticas con las que matizar el camino, Ortega pone el sustrato (que no va a cuestionar nunca) para posteriores reflexiones estéticas (en sintonía con los postulados del arte por el arte en el XIX y los formalistas en el XX):

---

<sup>68</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el paraíso”, en *Obras completas*, I, p. 474.

<sup>69</sup> *Ibid.*, I, p. 477.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 484.



puntos centrales de su filosofía enraizada en una razón vital que pretende ser un paso más allá de la razón formulada por el Idealismo, pero que se nutren de postulados idealistas que asume como principios estéticos no problemáticos. Porque con la autonomía del arte (porque concibe el arte como un ámbito hermético, separado y diferente al de la realidad cotidiana; e *inútil*, valioso solo en sí mismo, en tanto que opuesto radicalmente a los principios burgueses de utilidad, pero al que no niega un valor instrumental por su carácter cognitivo, por su *fértil sonambulismo*, al suscitar en el lector resonancias fértiles), en esa relación de realimentación entre metafísica y estética que genera su pensamiento (con la vida aprehendida como un concepto mixto de yo y circunstancia, con la recuperación de la estética como *aisthesis*, como percepción sensible), puede encajar perfectamente el arte de vanguardias como una manifestación plenamente autoconsciente de su carácter autónomo como arte que, en Ortega, indica la asunción de las nuevas coordenadas de un tiempo nuevo que ha dejado atrás la mentalidad *burguesa* del XIX: con la primacía de la vida sobre la cultura y, con ella, de la intrascendencia de sus creaciones, que son solo irrealidad; pero que, como irrealidad, cumplen también una función en el ámbito de la metafísica: la de servir para el hombre de evasión (la única posible) de la realidad radical que es la vida.

Porque Ortega, que parte de Husserl, plantea una fenomenología mundana. Aleja al sujeto de la autoconciencia en la que él interpreta (erróneamente) que lo había colocado el filósofo alemán y lo reubica en la *realidad radical* que es la vida de cada uno. Como si fuera el primer fenomenólogo existencial, dice Silver<sup>72</sup>. Porque, avisa, la conciencia, realidad primera para la fenomenología, es un yo que se da cuenta de todo lo demás, pero que no quiere o no siente; y sólo se da cuenta de su querer o su sentir. Como el rey Midas, escribe en su *Prólogo para alemanes*<sup>73</sup>. Porque Husserl, en su reducción fenomenológica, según Ortega, equipara, o confunde, esa contemplación con el encontrarse realmente con las cosas mismas, con el mundo. Convierte la realidad en conciencia: lo que no acepta Ortega y Gasset, que acaba con esa conciencia, y sitúa al sujeto trascendental en la vida<sup>74</sup>, que no es *res cogitans*, dice, sino *res dramatica*. La realidad radical en su razón vital no es la conciencia, sino la vida, “el puro acontecimiento de la lucha entre un hombre y sus circunstancias”. Para cada hombre su vida es la realidad radical, porque se ve obligado a existir en una determinada circunstancia; frente a una circunstancia (no solo una representación), con la que tiene que sobrevivir. Porque al hombre le es dada la vida (no se la da él mismo); pero no le es dada hecha, escribe. No es como una mesa, o una piedra, fijada desde el principio para siempre, sino que es una tarea, algo que hay que hacer. Con lo que el pensa-

<sup>72</sup> Philip SILVER, *Fenomenología y razón vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pp. 102-103.

<sup>73</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Prólogo para alemanes”, en *Obras completas*, VIII, p. 48.

<sup>74</sup> Antonio REGALADO, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 80.

miento, convertido por el racionalismo en el mismo ser del hombre, no es más que un instrumento con el que desenvolverse en las circunstancias. Una herramienta, como el cuerpo. Interpretado desde una filosofía que exige que la vida sea actividad, con el concepto del ser ejecutivo<sup>75</sup>. La vida no es algo fijo, algo predeterminado, sino un quehacer, como el papel de un actor en el teatro: un drama que en Ortega implica el descubrimiento formal (no una metáfora) de la vida como fundamento de una metafísica nueva, que devuelve al sujeto trascendental al mundo, porque lo piensa junto a su circunstancia, y no le deja más evasión, con su propio ensimismamiento, que las bellas artes.

---

<sup>75</sup> Escribe Regalado: "el concepto de 'ser ejecutivo' representa una forma extrema de antropomorfismo que borra la diferencia entre esencia y existencia y que caracteriza la transformación de la metafísica en antropología." (Antonio REGALADO, o.c., p. 326).