

El arte sin contenido humano en Ortega, Worringer y Sontag

Taro Toyohira

ORCID: 0000-0002-6719-7253

Resumen

Este artículo estudia la influencia de Ortega y Gasset sobre Sontag. Los dos pensadores sostienen que lo más característico del arte contemporáneo es su rechazo del contenido humano. No obstante, ambos presentan interpretaciones diferentes respecto al significado social de la aparición del arte sin contenido humano. Mientras Ortega interpreta la deshumanización del arte como la manifestación de la puerilidad de su tiempo, Sontag afirma que es una respuesta muy madura frente a la sociedad moderna. Al mismo tiempo, este estudio intenta mostrar la influencia de Worringer sobre la interpretación orteguiana del realismo artístico.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Sontag, Worringer, arte, deshumanización

Abstract

This article studies the influence of Ortega y Gasset on Sontag. The two thinkers argue that the most characteristic of contemporary art is its rejection of human content. However, both present different interpretations regarding the social meaning of the appearance of art without human content. While Ortega interprets the dehumanization of art as the manifestation of the puerility of his time, Sontag affirms that it is a very mature response to modern society. At the same time, this study attempts to show Worringer's influence on the Ortega's interpretation of artistic realism.

Keywords

Ortega y Gasset, Sontag, Worringer, art, dehumanization

Introducción

Como indica Angela McRobbie, *Against Interpretation* (1967) de la pensadora y novelista norteamericana Susan Sontag es considerada como una de las obras más tempranas que da cuenta de la ola del neovanguardismo en la posguerra y un manifiesto que defiende radicalmente un arte formalista sin contenido humano¹. En esta obra la presen-

¹ Angela McROBBIE, "The Modernist Style of Susan Sontag", *Feminist Review*, 38 (1991), pp. 7-8.

Cómo citar este artículo:

Toyohira, T. (2022). El arte sin contenido humano en Ortega, Worringer y Sontag. *Revista de Estudios Orteguianos*, (44), 135-157.
<https://doi.org/10.63487/reo.105>

Revista de
 Estudios Orteguianos
 N° 44. 2022
 mayo-octubre



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

cia del filósofo español José Ortega y Gasset es notoria y explícita. Sontag, en su defensa de un arte sin contenido, se apoya en el marco teórico que establece Ortega en *La deshumanización del arte* (1925) y admite explícitamente la fuerte influencia del filósofo español. Incluso unos treinta años después de la publicación de su obra dice, en el epílogo para la edición española, que fue un intento de aplicar *La deshumanización del arte* –entre otros– a las obras más modernas:

Se trataba [refiriéndose a *Against Interpretation*], en mi opinión, de extender meramente a determinado material nuevo el punto de vista del esteta que había adoptado, cuando era una joven estudiante de Filosofía y de Literatura, partiendo de los escritos de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega (el Ortega de *La deshumanización del arte*) y James Joyce².

Efectivamente, en *Against Interpretation*, Sontag intenta radicalizar el concepto orteguiano de la “deshumanización” al mismo tiempo que le añade interesantes giros conceptuales que marcan diferencias importantes entre ambos pensadores. A pesar de esta explícita conexión intelectual, la relación entre Sontag y Ortega no es demasiado estudiada. El presente artículo intenta aclarar los aspectos tanto comunes como diferentes en la teoría del arte sin contenido humano en ambos pensadores. Pero antes de entrar en el análisis comparativo entres los dos pensadores, estudiaremos la influencia de Wilhelm Worringer sobre el concepto orteguiano del realismo artístico, puesto que la deshumanización del arte se caracteriza por su radical oposición al arte “realista”.

La deshumanización del arte y el realismo

En *La deshumanización del arte*, Ortega sostuvo que el “arte nuevo” era un estilo artístico que contrastaba radicalmente con el “realismo”. Pero habrá que advertir que por “realismo” Ortega no entiende un arte imitativo ni una corriente literaria representada por Flaubert, Balzac, Galdós, etc., sino un arte que hace consistir su esencia en la “ficción de realidades humanas”, esto es, en el contenido humano:

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubrian

² Susan SONTAG, “A modo de epílogo. Treinta años después...”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2014, p. 389.

como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista³.

Pero ¿qué significa un arte consistente en el contenido humano, que es el “realismo”? Ya Ciriaco Morón Arroyo indicaba esta equivocidad del concepto orteguiano del “realismo”⁴. Para disipar la ambigüedad del término, habrá que tener en cuenta la influencia de la escuela alemana de la proyección sentimental (*Einfühlung*), representada por Theodor Lipps y Wilhelm Worringer en Ortega, dado que era la única estética vigente en su época según el propio filósofo español: “Y lo fatal es, lector, que hoy no existe más que una estética: la alemana. Pues bien, la estética alemana contemporánea gravita casi íntegramente en un concepto que se expresa en un término sin directa equivalencia castellana: la *Einfühlung*”⁵. Ortega expone la teoría de Worringer en “Arte de este mundo y del otro”⁶ y la de Lipps en “Ensayo de estética a manera de prólogo”⁷ y ambos escritos funcionan como una base teórica en *La deshumanización del arte*. Toyohira indicó que tanto en el “Ensayo de estética a manera de prólogo” como en *La deshumanización del arte*, Ortega se oponía a la estética de Lipps que defendía un tipo de arte cuyo goce estético consistía exclusivamente en la “proyección sentimental”⁸. Según la teoría de Lipps, cuando el espectador se enfrenta a la obra de arte, primero proyecta su estado sentimental correspondiente a ella; luego ese “yo” objetivado en la obra de arte penetra, de nuevo, en el espectador. Si ese “sentimiento de actividad” objetivado en la obra de arte es acorde con el estado actual del espectador, éste sentiría un placer estético. Por tanto, el goce estético consiste, para Lipps, en esta identificación del espectador con los personajes “ficticios” (que parecen reales), que es, en última instancia, el “goce de sí mismo objetivado” en la obra de arte. Ortega se desmarca de esta postura realista lippsiana, de la siguiente forma:

Según Lipps, proyecto mi yo en el trozo de mármol pulido, y esa intimidad del *Penseroso* sería como el disfraz de mí mismo. Esto es evidentemente falso: me doy perfectamente cuenta de que el *Penseroso* es él y no yo, es su yo y no el mío.

³ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, p. 852. Las referencias son de la edición de *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004-2010. En adelante todas las referencias de Ortega remiten a esta edición con tomo en romanos y páginas en arábigos.

⁴ Ciriaco MORÓN ARROYO, *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Alcalá, 1968, p. 372.

⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Arte de este mundo y del otro” (1911), I, 439.

⁶ “Dejo a un lado mis particulares opiniones sobre la dudosa precisión de este concepto, como me inhibo de toda crítica al psicologismo estético de Worringer. Me limito a exponer”. *Ibid.*

⁷ Véase: Taro TOYOHIRA, “Theodor Lipps y el concepto de estilo en la estética orteguiana”, *Revista de Estudios Ortegaianos*, 35 (2017), pp. 161-186.

⁸ *Ibid.*, pp. 176-179.

El error de Lipps es hijo de aquel prurito subjetivista a que antes me he referido como si esa transparencia literalmente incomparable del objeto estético pudiera tenerla para mí, fuera del arte, mi yo⁹.

En *La deshumanización del arte*, Ortega precisaría aún más el rechazo de la postura de Lipps y pondría en claro su concepción formalista del arte:

Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro. En el primer caso, “convivimos” con Carlos V; en el segundo, “contemplamos” un objeto artístico como tal¹⁰.

Es decir, para Ortega, el goce estético no consiste en la “convivencia” con los personajes sino en la “contemplación” de la forma de desrealizar. Por eso dice que “el placer estético tiene que ser un placer inteligente. Porque entre los placeres los hay ciegos y perspicaces. La alegría del borracho es ciega; tiene, como todo en el mundo, su causa: el alcohol, pero carece de motivo”¹¹. Ortega no niega que haya arte cuyo goce consiste en tomar parte en la obra; pero distingue nítidamente el arte para la mayoría y otro para la minoría (de ahí la esencial “impopularidad del arte nuevo”¹²): “¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? [...] La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte en ellos como si fuesen casos reales de la vida”¹³. No obstante, en esta identificación del “realismo” con un arte cuyo goce consiste en la “convivencia” o la proyección sentimental, parece traslucir la influencia de otro estético alemán que es Worringer –cuya teoría expuso Ortega extensamente en “Arte de este mundo y el de otro”, como ya hemos señalado– puesto que, en realidad, el contacto de Ortega con la estética de Lipps fue primero a través de aquél¹⁴.

⁹ José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 671.

¹⁰ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 851-852.

¹¹ *Ibid.*, 861.

¹² *Ibid.*, 848-849.

¹³ *Ibid.*, 852.

¹⁴ Ortega cita a Lipps en “Arte de este mundo y del otro”: “Ésta es la simpatía: «Sólo cuando existe esta simpatía –dice Lipps– son bellas las formas y su belleza no es otra cosa que este sentirse idealmente vivir una vida libre». «Goce estético es, por tanto, goce de sí mismo objetivado». José ORTEGA Y GASSET, “Arte de este mundo y del otro” (1911), I, 440. Pero, en realidad, Ortega toma esas citas del libro de Worringer, que presenta los mismos pasajes de Lipps. Véase: Wilhelm WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 18-21; pp. 37-38. Tampoco oculta Ortega este hecho, puesto que dice que,

Para Worringer toda la historia del arte se reduce a la oscilación de la voluntad artística entre dos polos opuestos: el arte naturalista y el arte de estilo. Aquél consiste en la proyección sentimental (*Einfühlung*) y éste en la abstracción:

A este concepto de naturalismo contrapusimos el de estilo. [...] Lo que pretendemos nosotros es, después de haber asociado el concepto de naturalismo con el proceso de proyección sentimental, relacionar el concepto de estilo con el otro polo de la sensibilidad artística del hombre, o sea el afán de abstracción¹⁵.

En Ortega, esta dicotomía corresponde aproximadamente a la del “realismo” y el “arte deshumanizado”. Ortega afirmaba que, para la mayoría de la gente, el goce estético consistía en tomar parte de la obra de arte, en considerarla como “real”. Worringer también sostiene que el “arte popular” es siempre “realista” y estriba en la proyección sentimental, y el “arte «cortesano»” en el estilo o la “abstracción”: “Mientras que el llamado «arte popular» creó con asombroso realismo aquellas conocidas estatuas como el escriba y el alcalde de aldea, el verdadero arte, llamado erróneamente «arte cortesano» muestra un estilo austero que evita todo realismo”¹⁶. Ortega no acompaña totalmente a Worringer en su teoría de la abstracción, pero se nota fuertemente la influencia del esteta alemán en la concepción orteguiana del “realismo”. No se puede identificar la “deshumanización” con la “abstracción”, pero sí el “realismo” orteguiano con el “realismo” o el “naturalismo” worringerianos. El esteta alemán define el “naturalismo” de la siguiente forma:

Pero ¿qué significa en este caso el naturalismo? La contestación es: el acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, pero no porque se haya querido representar un objeto natural apegándose fielmente a su corporeidad, no porque se haya querido dar la ilusión de lo viviente, sino por haberse despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica y vitalmente verdadera y por el deseo de satisfacer esta sensibilidad rectora de la voluntad artística absoluta¹⁷.

Para Worringer, el naturalismo y el realismo son términos estrictamente sinónimos: “falta claridad con respecto al concepto de naturalismo o realismo. Renunciamos a deslindar estos dos términos. Los aceptamos como conceptos idénticos y contraponemos el naturalismo –término que hemos escogido porque nos parece más adecuado al terreno de las artes plásticas que «realismo», evocador de asociaciones literarias– en su amplio sentido a la pura imitación de

en ese ensayo, se limita a exponer y compendiar la obra de Worringer. José ORTEGA Y GASSET, “Arte de este mundo y del otro” (1911), I, 439.

¹⁵ Wilhelm WORRINGER, ob. cit., pp. 46-47.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

la naturaleza”¹⁸. Como queda claro, para Worringer el naturalismo no se basa en el instinto de *imitación*, sino en el deseo de la proyección sentimental, en el deseo de gozarse del yo objetivado en otro objeto fuera de él. El arte naturalista no es necesariamente imitativo, puesto que se puede hacer una proyección sentimental sobre algo que no imita fielmente la naturaleza¹⁹. Por ejemplo, en este sentido worringeriano, el *comic* de *Superman* o *Spiderman* no es menos “realista” que la versión cinematográfica del mismo, a pesar de que, en aquél, los personajes aparecen sólo en la forma del dibujo convencional y simbólico mientras en ésta actúan personas reales. El realismo y el naturalismo significan, tanto en Worringer como en Ortega, un arte cuyo goce estético consiste en “simpatizar” con los personajes y tomarlos “reales”. Y este “naturalismo” es, según Worringer, lo que entiende Lipps por arte:

La necesidad de proyección sentimental puede considerarse como supuesto de la voluntad artística en el único caso de tender ésta hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en su sentido elevado. El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa con belleza, es una satisfacción de esa interna necesidad de autoactividad que es para Lipps la premisa del proceso de proyección sentimental²⁰.

Como indica Worringer, la estética de Lipps está fuertemente marcada por el arte dominante de su época: el romanticismo y el naturalismo. Por tanto, si bien toma en consideración las artes decorativas y las explica a su manera, tiende a exaltar el “realismo” y la sublimación de las emociones energéticas. El realismo que ensalza el “contenido humano” se considera como la forma artística superior:

Nosotros exigimos que en la obra de arte aparezca un “hombre”, pero “un hombre” no es lo mismo que una blanda criatura que se entrega sin resistencia. [...] Ser hombre significa mostrar acción, afirmarse espontáneamente en los dolores y en las alegrías. El “hombre”, es decir, el que posee una voluntad, el que es capaz de un trabajo interior, es el que se defiende, es el que resiste y se esfuerza, el que lucha y ataca, y al mismo tiempo ríe; y ante todo, el que piensa, el que opone al destino, su propio yo, de una manera u otra.

Esta clase de hombre es la que exige el arte²¹.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ “Pero de ningún modo debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico. En su calidad física no son idénticos del todo y hay que distinguirlos claramente, por muy difícil que esto parezca. Cualquier confusión entre dos conceptos es de graves consecuencias. Y es probablemente de aquí de donde se origina la actitud torcida que la mayoría de los hombres tiene hacia el arte”. *Ibid.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ Theodor LIPPS, *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*. Madrid: Daniel Jorro, 1924, p. 51.

Sin embargo, a principios del siglo XX surge un “arte nuevo” que parece rechazar este goce estético consistente en la proyección sentimental. Aquí Ortega ya se separa tanto de Lipps como de Worringer e introduce un concepto interesante, que es el goce estético como un “placer inteligente”. Para Worringer, al igual que para Ortega, el goce estético consiste en la contemplación del estilo. Pero como señala Moshe Barasch, el “estilo” y la “abstracción” en Worringer poseen un sesgo fuertemente metafísico que no comparte Ortega²². El hombre aterrado por la naturaleza caótica y multiforme encuentra en las figuras geométricas el orden, la regularidad y tranquilidad, donde consigue aniquilar el “yo” (la voluntad ciega de vivir). Dicho de otra forma, en las artes ornamentales geométricas el hombre sujeta el caos de lo orgánico viviente a las leyes racionales; consigue subyugar la naturaleza a la razón²³. Este afán de abstracción se manifiesta periódicamente, alternándose con el afán de proyección sentimental, en diferentes culturas de distintos grados y maneras. De ahí que Worringer clasifique los distintos estilos bajo estos dos elementos: el “hombre primitivo” (abstracción), el “hombre clásico (griego)” (proyección sentimental), el “hombre oriental” (abstracción), el “hombre mediterráneo” (proyección sentimental), el “hombre gótico” (arte híbrido de abstracción y proyección sentimental)²⁴. En el “hombre primitivo” el miedo a lo orgánico y a lo confuso hace tender a las formas puramente geométricas. En cambio, “el arte oriental es, como el primitivo, abstracto, geométrico, irreal, trascendente; pero no oriundo como aquél del miedo, sino de extrema sutileza mental”²⁵. Pero, en todo caso, para Worringer,

²² “He transformed a device for discovery into an almost mythical reality. There is in us, he believed, an inborn «urge to abstraction», or a «self-alienative impulse». Such urges or impulses were no longer a means to describe a style; they were independent realities, and thus the cause for the emergence and character of an art or a style. [...] Worringer knew his material quite well. However, within the framework of his metaphysical theory he could not do justice to the complexity of the art of every period”. En Moshe BARASCH, *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky*. New York: New York University Press, 1998, pp. 183-185.

²³ “Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica. En la abstracción geométrica la emancipación de la accidentalidad y temporalidad que rigen el panorama universal halla su expresión acabada, la sola concebible para el hombre. Pero el hombre siente además la necesidad de sustraer también la cosa individual, que ocupa su interés en alto grado, a su conexión oscura y desconcertante con el mundo externo y, de esta suerte, al flujo del devenir, y de acercarla en la representación a su individualidad material, de depurarla de todo lo que en ella es vida y temporalidad, y de independizarla en la medida de lo posible tanto del mundo exterior circundante como del sujeto del espectador, que en ella no quiere gozar lo afín y viviente, sino la necesidad y sujeción a ley, la deseada abstracción, única asequible para él, en que puede descansar de su propia vinculación con la vida”. En Wilhelm WORRINGER, ob. cit., p. 56.

²⁴ Sobre cada una de las categorías worringerianas Ortega hace un resumen en: José ORTEGA Y GASSET, “Arte de este mundo y del otro” (1911), I, 446-450.

²⁵ *Ibid.*, 445.

el arte de abstracción supone una “autoenajenación” y una *negación* de la vida –es decir, una necesidad casi metafísica– mientras el arte basado en la proyección sentimental lippsiana significa una *afirmación* activa de la vida. Ortega no acompaña a Worringer en esta tantas veces criticada concepción schopenhaueriana del goce estético. La abstracción en Ortega significa simplemente una de tantas posibilidades del “placer inteligente”²⁶.

Al igual que Worringer, Ortega reconoce un arte cuyo goce estético no consiste en la proyección sentimental lippsiana. Sin embargo, a diferencia de aquél, no admite un “afán de abstracción” como la negación de la vida schopenhaueriana. Para aclarar el “placer inteligente”, que se opone a la “proyección sentimental”, Ortega pone un ejemplo concreto, la escena de una agonía:

Un hombre ilustre agoniza. Su mujer está junto al lecho. Un médico cuenta las pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena obitual por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí. Esposa, médico, periodista y pintor presencian un mismo hecho. Sin embargo, este único y mismo hecho la agonía de un hombre– se ofrece a cada uno de ellos con aspecto distinto²⁷.

En esta escena, los cuatro personajes representan distintas “distancias”. La esposa del hombre toma una distancia mínima de la agonía del hombre ilustre, proyecta su sentimiento en él y experimenta el dolor del hombre como si fuera suyo: “En la mujer del moribundo esta distancia es mínima, tanto, que casi no existe. El suceso lamentable atormenta de tal modo su corazón, ocupa tanta porción de su alma que se funde con su persona”²⁸. La mujer representa el espectador del “arte realista” que toma parte en la obra de arte y hace “proyección sentimental” en ella: “la mujer interviene en la escena, es un trozo de ella”. En cambio, el médico y el periodista se alejan un poco más de la escena;

²⁶ Recordemos que Ortega proponía cuatro categorías estilísticas de la deshumanización: “suprarrealismo”, “infrarrealismo”, “vuelta del revés” e “iconoclasia” (abstracción). José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 865-870. No obstante, sobre la última categoría orteguiana, se nota la fuerte influencia de Worringer: “El fenómeno [de la iconoclasia] se complica cuando recordamos que periódicamente atraviesa la historia esta furia de geometrismo plástico. Ya en la evolución del arte prehistórico vemos que la sensibilidad comienza por buscar la forma viva y acaba por eludirla, como aterrorizada o asqueada, recogiendo en signos abstractos, último residuo de figuras animadas o cósmicas. La sierpe se estiliza en meandro; el sol, en esvástica. A veces este asco a la forma viva se enciende en odio y produce conflictos públicos. La revolución contra las imágenes del cristianismo oriental, la prohibición semítica de reproducir animales –un instinto contrapuesto al de los hombres que decoraron la cueva de Altamira– tiene, sin duda, junto a su sentido religioso una raíz en la sensibilidad estética, cuyo influjo posterior en el arte bizantino es evidente”. *Ibid.*, 869.

²⁷ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 854.

²⁸ *Ibid.*

toman “distancia” y hacen interpretaciones profesionales de la agonía del hombre. Esta actitud profesional representaría la de aquellos críticos que toman un poco de distancia de la obra de arte, pero hacen interpretaciones políticas, religiosas, morales, etc., en suma, extra-artísticas, del “contenido humano” de la obra. Sin embargo, la actitud del pintor es ya totalmente diferente. Éste vacía la escena de todo contenido “humano” y sólo se fija en la “forma” exterior:

Por último, el pintor, indiferente, no hace otra cosa que poner los ojos en *coulisse*. Le trae sin cuidado cuanto pasa allí; está, como suele decirse, a cien mil leguas del suceso. Su actitud es puramente contemplativa, y aun cabe decir que no lo contempla en su integridad; el doloroso sentido interno del hecho queda fuera de su percepción. Sólo atiende a lo exterior, a las luces y las sombras, a los valores cromáticos. En el pintor hemos llegado al máximo de distancia y al mínimo de intervención sentimental²⁹.

Con este ejemplo Ortega aclara que el verdadero goce estético no consiste en la “intervención sentimental”, sino en la contemplación de “lo exterior, las luces y las sombras, los valores cromáticos”, en fin, de la “forma” o el “estilo”. El “arte artístico” significa un arte cuyo goce estético consiste exclusivamente en la contemplación de composiciones puramente formales. Los “nuevos artistas” tienden a “una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”³⁰. En este sentido, la “deshumanización del arte” significa una “desentimentación” como señala Alfonso Reyes: “Cuando se dice: «deshumanización del arte», lo deshumano se opone más bien a lo sentimental inmediato o mediocre. El arte llamado deshumano más bien busca la emoción de la inteligencia y de la sensibilidad afinada, y a esto se llamó deshumanización a falta de un equivalente mejor de «desentimentación»”³¹. El resultado será una obra de arte que rechaza intencionadamente el contenido “humano” y la “proyección sentimental”.

²⁹ *Ibid.*, 855.

³⁰ *Ibid.*, 853.

³¹ Alfonso REYES, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, en *Obras Completas XV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 41. Obviamente, la “deshumanización” no se puede reducir solamente a la “desentimentación”, puesto que aquella también implica otros aspectos estéticos como la “ironía”, la autonomía del arte (Ortega no utiliza este término, pero señala que “[el arte nuevo] tiende a hacer la obra de arte no sea sino obra de arte”), etc. José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 853-854. Pero por falta de espacio, tenemos que centrarnos en este aspecto de la “desentimentación”, puesto que éste es el rasgo más importante de la deshumanización para Sontag.

El arte sin contenido humano: ¿un juguete sin importancia o un acto maduro moral?

Quien tomó más seriamente la caracterización del arte contemporáneo por este concepto orteguiano del “placer inteligente” y la “deshumanización” fue la esteta y novelista norteamericana Susan Sontag:

For most people, as Ortega y Gasset has pointed out in *The Dehumanization of Art*, aesthetic pleasure is a state of mind essentially indistinguishable from their ordinary responses. By art, they understand a means through which they are brought in contact with interesting human affairs. When they grieve and rejoice at human destinies in a play or film or novel, it is not really different from grieving and rejoicing over such events in real life—except that the experience of human destinies in art contains less ambivalence, it is relatively disinterested, and it is free from painful consequences. The experience is also, in a certain measure, more intense; for when suffering and pleasure are experienced vicariously, people can afford to be avid. But, as Ortega argues, “a preoccupation with the human content of the work (of art) is in principle incompatible with aesthetic judgment”.

Ortega is entirely correct, in my opinion³².

Tanto Ortega como Sontag, reconocen la peculiaridad del goce estético del arte contemporáneo en un “placer inteligente”, vaciado del contenido “humano”. Para ambos, el “arte nuevo” requiere, o más bien, propone una “nueva sensibilidad” “deshumanizada”. Sontag incluso radicaliza aún más la postura de Ortega:

For all the persuasiveness of Ortega's and Robbe-Grielle's defense of the formal nature of art, the specter of banished “content” continues to lurk around the edges of their argument, giving to “form” a defiantly anemic, salutarily eviscerated look. The argument will never be complete until “form” or “style” can be thought of without that banished specter, without a feeling of loss³³.

Es decir, Sontag llega incluso a proponer la eliminación total de la dicotomía estilo (forma)/contenido (aunque la propia autora no se mantiene muy fiel a su propuesta). Según Sontag, siguiendo en este punto a Ortega, el estilo *es* arte³⁴. Pero el “contenido”, no sólo es emocional, sino que toda “interpretación” —sea política, religiosa, ética, etc.—, vertida sobre la obra de arte para que ésta sea “manejable” (o sea, reducible a lo extra-artístico) es “contenido”. Lo que inten-

³² Susan SONTAG, “On Style”, en *Essays of the 1960s and 70s*. New York: Library of America, 2013, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ “In the final analysis, «style» *is* art. And art is nothing more or less than various modes of stylized, dehumanized representation”. *Ibid.*, p. 35.

ta hacer el “arte nuevo” es vaciar la obra de arte de todo “contenido” humano; todas las corrientes vanguardistas son diferentes maneras de huir del “contenido”, según Sontag:

In fact, a great deal of today's art may be understood as motivated by a flight from interpretation [conste que para Sontag, la interpretación se trata siempre del contenido humano]. To avoid interpretation, art may become parody. Or it may become abstract. Or it may become (“merely”) decorative. Or it may become non-art. The flight from interpretation seems particularly a feature of modern painting. Abstract painting is the attempt to have, in the ordinary sense, no content; since there is no content, there can be no interpretation. Pop Art works by the opposite means to the same result; using a content so blatant, so “what it is”, it, too ends by being uninterpretable.

A great deal of modern poetry as well, starting from the great experiments of French poetry [...] to put silence into poems and to reinstate the *magic* of the word, has escaped from the rough grip of interpretation³⁵.

Como la propia autora confiesa en su “Epílogo” para la edición española de *Against Interpretation*, Sontag aplica la postura de Ortega a las artes más modernas en su libro³⁶. Es decir, los nuevos artistas intentan “hacer la obra de arte no sea sino obra de arte”³⁷. Huyen de todo “contenido humano” y de toda “interpretación” extra-artística. Lo cual significa que el “arte nuevo” rechaza todo placer emocional (la proyección sentimental) y toda justificación extra-artística (sea política, religiosa, ética, etc.). El “arte nuevo” exige una sensibilidad exclusivamente artística. Y esta sensibilidad artística, puesto que tanto para Sontag como para Ortega, el “estilo es arte”, sería una sensibilidad estilística-formal que proporciona un “placer inteligente”. Pero esta sensibilidad estilística-formal no es, obviamente, algo innato. Es una sensibilidad educada y entrenada que se rige por las reglas del juego (precisamente por eso es “inteligente”): “If art is the supreme game which the will plays with itself, «style» consists of the set of rules by which this game is played”³⁸. Como destaca Ortega, el arte superior siempre consistió en el estilo. Para disfrutar de la música de Bach, es necesario, por lo menos, poseer una sensibilidad musical educada para reconocer varias melodías al mismo tiempo y apreciar la habilidad de combinarlas armónicamente (comprender intelectualmente la teoría del contrapunto sería otra cosa). Para gozar verdaderamente de la música de Wagner hace falta reconocer y apreciar la complejidad de las armonías. En todo caso, es necesario poseer cierta sensibilidad educada y entrenada por las

³⁵ Susan SONTAG, “Against Interpretation”, ob. cit., pp. 16-17.

³⁶ Susan SONTAG, “A modo de epílogo. Treinta años después...”, ob. cit., p. 389.

³⁷ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 853.

³⁸ Susan SONTAG, “On Style”, ob. cit., p. 37.

reglas de cada estilo. Pero lo nuevo del arte deshumanizado es que intenta basar el goce estético *exclusivamente* en el estilo artístico. Por primera vez en la historia aparece un tipo de artistas que elaboran el manifiesto (las nuevas reglas del juego) al mismo tiempo (incluso antes) que la obra: “Por eso es tan características del tiempo que se produzcan más teorías y programas que obras. Sólo que hacer eso –teorías, programas y esperpentos cubistas o de otra índole– es hacer lo más que hoy cabe hacer”³⁹. Dado que ahora el “arte nuevo” intenta eliminar todo contenido humano que facilita la “proyección sentimental” (una melodía agradable (emocional), un argumento (melo) dramático, una belleza natural, etc.), cada corriente vanguardista prepara sus reglas del juego en las que debe basarse exclusivamente el goce estético.

Sontag interpreta que la deshumanización del arte fue un intento deliberado de “educar la sensibilidad con nuevas reglas de juego”. Por supuesto, “art remains permanently tied to the sense. Just as one cannot float colors in space”⁴⁰. Pero el “arte nuevo” no se puede aprehender con un simple ver u oír, puesto que ya no ofrece una simple belleza o un simple sentimiento gratificante que podría captar cualquier persona ineducada por la proyección sentimental. Lo que proporciona una obra “deshumanizada” es un “placer inteligente” que sólo se puede captar con una sensibilidad educada exclusivamente para él. Es una manipulación inteligente de las sensaciones sensoriales (color, forma, sonido, ritmo, rima):

the most interesting works of contemporary art (one can begin at least as far back as French symbolist poetry) are adventures in sensation, new “sensory mixes”. Such art is, in principle, experimental –not out of an elitist disdain for what is accessible to the majority, but precisely in the sense that science is experimental⁴¹.

Como sostenía Ortega, la obra de arte es ahora, “un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística”⁴². Por eso, “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”⁴³ y “art is becoming increasingly the terrain of specialists. The most interesting and creative art of our time is *not* open to the generally educated; it demands special effort; it speaks a specialized language”⁴⁴. De ahí su destino esencialmente “antipopular”. El Museo del Prado será siempre más popular que el Museo Reina Sofía. Un cantante de *Reggaeton* será siempre más popular que Messiaen.

³⁹ José ORTEGA Y GASSET, “El arte en presente y en pretérito” (1925), III, 911. Desde la primera edición este ensayo acompañó a *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*.

⁴⁰ Susan SONTAG, “One Culture and the New Sensibility”, ob. cit., p. 283.

⁴¹ *Ibid.*, p. 282.

⁴² José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 853.

⁴³ *Ibid.*, 864.

⁴⁴ Susan SONTAG, “One Culture and the New Sensibility”, ob. cit., p. 276.

Pero precisamente aquí se manifiesta la divergencia decisiva entre Ortega y Sontag. Para la escritora norteamericana, la deshumanización del arte es una empresa deliberadamente ejecutada para educarnos en la nueva sensibilidad e incluso es un acto “moral”:

I would not care to leave the matter where he [Ortega] does, which tacitly isolates aesthetic from moral response. Art is connected with morality, I should argue. One way that it is so connected is that art may yield moral *pleasure*; but the moral pleasure peculiar to art is not the pleasure of approving of acts or disapproving of them. The moral pleasure in art, as well as the moral service that performs, consists in the intelligent gratification of consciousness. [...] Ortega focuses too exclusively on the notion of the work of art as a certain kind of objects, with its own, spiritually aristocratic, standards for being savored. A work of art is first of all an object, not an imitation; and it is true that all great art is founded on distance, on artificiality, on style, on what Ortega calls dehumanization. But notion of distance (and of dehumanization, as well) is misleading, unless one adds that the movement is not just away from but towards the world. The overcoming or transcending of the world in art is also a way of encountering the world, and training or educating the will to be in the world⁴⁵.

Como resalta Sontag, el “placer inteligente” de la obra de arte consiste en tomar “distancia” de su contenido “humano”. Según Ortega (y como acepta Sontag), la mayoría de la gente no sabe manejar esta distancia estética y para ella el goce estético es un sustituto de la experiencia real que proporciona la “proyección sentimental” o la “convivencia estética” con los personajes “reales”:

la gente ingenua, popular no logra entrar en ese mundo “informal”, metafórico e irreal. Todos recordamos cuando nuestra vieja e ingenua criada, de origen campesino, fue una vez al teatro y al contarnos sus impresiones averiguamos que había tomado los acontecimientos de la escena como si fuesen reales y que ella había querido prevenir al actor de que si se quedaba allí iban los enemigos a matarlo⁴⁶.

Pero aquí Sontag encuentra una función “moral” del arte, entendida en un sentido muy peculiar, transformando el “placer inteligente” de Ortega en un “moral *pleasure*”. Por supuesto, la “moralidad” no pertenece al “contenido humano”. *El triunfo de la voluntad* y *Olympia* de Leni Riefenstahl, a pesar de su “contenido” propagandista nazi, pueden proporcionarnos “placeres morales” e inteligentes (estéticos)⁴⁷. El “placer moral” consiste en el mismo fundamento que el “placer inteligente” estético: tomar distancia de la realidad “humana” y contemplarla de

⁴⁵ Susan SONTAG, “On Style”, ob. cit., pp. 29-35.

⁴⁶ José ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro. Una abreviatura* (1946), IX, 840.

⁴⁷ Susan SONTAG, “On Style”, ob. cit., pp. 30-31.

una manera puramente formal, comprendiendo la voluntad y la intención estilísticas del autor:

Art performs this “moral” task because the qualities which are intrinsic to the aesthetic experience (disinterestedness, contemplativeness, attentiveness, the awakening of the feelings) and to the aesthetic object (grace, intelligence, expressiveness, energy, sensuousness) are also fundamental constituents of a moral response to life⁴⁸.

Según Sontag, el intento de realizar el “arte artístico”, el arte sin contenido, de los distintos movimientos vanguardistas, significa esta transformación radical de la función social del arte:

What we are getting is not the demise of art, but a transformation of the function of art. Art, which arose in human society as a magical-religious operation, and passed over into a technique for depicting and commenting on secular reality, has in our own time arrogated to itself a new function -neither religious, nor serving a secularized religious function, nor merely secular profane (a notion which breaks down when its opposite, the “religious” or “sacred”, becomes obsolescent). Art today is a new kind of instrument for modifying consciousness and organizing new modes of sensibility⁴⁹.

El arte contemporáneo ejerce una “función moral”, precisamente porque hace que “la obra de arte no sea sino obra de arte”. Nos enseña a tomar “distancia” de la realidad “humana” y también nos entrena para contemplar más atentamente la forma, lo cual significa que la obra de arte nos hace “mirar”, “escuchar”, “sentir” más agudamente, en una sociedad tecnológica que nos embota cada vez más los “sentidos”:

Our is a culture based in excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life –its material plenitude, its sheer crowdedness– conjoin to dull our sensory faculties. [...]

What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *bear* more, to *feel* more.

Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the things at all⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ Susan SONTAG, “One Culture and the New Sensibility”, ob. cit., p. 277.

⁵⁰ Susan SONTAG, “Against Interpretation”, ob. cit., p. 20.

Según la interpretación de Sontag, el “placer inteligente” que proporciona el “arte artístico”, paradójicamente, también recupera y agudiza nuestro sentido de mirar, escuchar, oler, etc., porque rechaza todo tipo de contenido “humano” y dirige toda la atención del espectador hacia sus aspectos puramente formales (color, figura, sonido, palabra, etc. y las reglas del juego que los combinan) y su comprensión tanto sensorial como intelectual⁵¹. De este modo Sontag añade un aspecto “moral” a la “deshumanización del arte” entendida como “desentimentación” (en la terminología de Reyes). De ahí que, a diferencia de Ortega, Sontag sostenga que la deshumanización del arte *no fue una manifestación de la puerilidad*, sino un intento deliberadamente “moral” de recuperar el sentido embotado por la tecnología y la sociedad moderna:

When Ortega y Gasset wrote his famous essay *The Dehumanization of Art* in the early 1920s, he ascribed the qualities of modern art (such as impersonality, the ban on pathos, hostility to the past, playfulness, willful stylization, absence of ethical and political commitment) to the spirit of youth which he thought dominated our age. In retrospect, it seems this “dehumanization” did not signify the recovery of childlike innocence, but was rather a very adult, knowing response⁵².

La apología entusiasta de la “moralidad” del “arte artístico” –que realiza la esteta moralista Sontag⁵³ a lo largo de su *Against Interpretation*–, hace resaltar la *fríaldad ambivalente* de Ortega. Sontag defiende la “función moral” de la obra de arte, puesto que, sin ella, el “arte sin contenido” y “deshumanizado” *se convertiría inmediatamente en un “juguete” formal e irrelevante*. Por eso critica a Ortega con las siguientes palabras: “But this view –expounded by Ortega y Gasset, among others– can easily be misinterpreted, since it seems to suggest that art, so far as it approaches its own norm, is a kind of irrelevant, impotent toy. Ortega himself greatly contributes to such misinterpretation”⁵⁴. Pero, en realidad, ¿los distintos movimientos vanguardistas, fueron un intento “moral” –“a kind of shock therapy”–, para recuperar la sensibilidad embotada, como entiende Sontag?

El “arte artístico” elimina todo contenido “humano” de la obra de arte. Intenta “hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte”. Reduce el arte

⁵¹ “Here is where art (among other things) enters, and why the interesting art of our time has such a feeling of anguish and crisis about it, however playful and abstract and ostensibly neutral morally it may appear. Western man may be said to have been undergoing a massive sensory anesthesia (a concomitant of the process that Max Weber calls «bureaucratic rationalization») at least since the Industrial Revolution, with modern art functioning as a kind of shock therapy for both confounding and unclosing our senses”. En Susan SONTAG, “One Culture and the New Sensibility”, ob. cit., p. 283.

⁵² *Ibid.*, p. 282.

⁵³ “Yo era una esteta beligerante y una moralista apenas disimulada”. Susan SONTAG, “A modo de epílogo. Treinta años después...”, ob. cit., p. 389.

⁵⁴ Susan SONTAG, “On Style”, ob. cit., p. 35.

a lo que *es*: estilo. Y “«style» consists of the set of rules by which this game is played”. Pero como afirma firmemente la propia Sontag, esas reglas del juego son, en última instancia, siempre arbitrarias:

the rules are always, finally, an artificial and arbitrary limit, whether they are rules of form (like *terza rima* or the twelve-tone row or frontality) or the presence of a certain “content”. The role of the arbitrary and unjustifiable in art has never been sufficiently acknowledged⁵⁵.

En su famoso ensayo “Notes on «Camp»”, ella misma intenta describir cincuenta y ocho reglas del juego *camp*⁵⁶. Como señala Arthur Danto, “Tras leerlo, uno puede estar preparado para reconocer objetos *camp*”, puesto que ya sabe las reglas que rigen el juego estético *camp*⁵⁷. Del mismo modo, cada movimiento vanguardista proponía, fuera con o sin manifiestos, fuera explícita o implícitamente, realizar obras de arte consistentes en diferentes estilos, que son diferentes reglas arbitrarias. Los ultraístas proponen reducir la poesía a una serie de metáforas subjetivas⁵⁸, al igual que los poetas surrealistas hacen consistir sus poemas en la escritura mecánica, que, según sus teorías, expresaba la segregación de la in(sub)consciencia o el ultramundo, pero, en última instancia, fue una serie contingente de palabras⁵⁹. Gómez de la Serna escribe una novela consistente en descripciones minuciosas de objetos insignificantes que encontró en *El Rastro*, rechazando cualquier argumento dramático⁶⁰. Pero, en vista de la fugacidad y la “frivolidad con que se sucedieron afirmaciones artísticas dispares”⁶¹, cabe preguntarse una cosa: en realidad, ¿lo que pretendían los “artistas nuevos” no fue la imposición de la “arbitrariedad” como tal? ¿De verdad, esos estilos nuevos que proclamaban en sus ruidosos manifiestos emanaban de su auténtica personalidad y “vocación”? En el fondo, es lo que sospechaba

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁵⁶ Susan SONTAG, “Notes on «Camp»”, ob. cit., pp. 259-274.

⁵⁷ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 34.

⁵⁸ “[El ultraísmo] es un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que allende las martingalas mezquinas de preparar efectos y las baratas victorias conseguidas mediante el despilfarro de palabras aureoleadas o extrañas tiende a enunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas. Los poemas ultraicos constan de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad personal y sintetiza una visión de algún fragmento de la vida”. En Jorge Luis BORGES, “Ultraísmo”, en *Textos recogidos 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 110. *Cursivas mías*.

⁵⁹ “Y así como la longitud de la chispa es mayor cuando ésta se produce a través de gases enrarecidos, la atmósfera surrealista producida por la escritura mecánica, que he intentado poner al alcance de todos, se presta singularmente para producir las más bellas imágenes”. André BRETON, *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001, p. 57.

⁶⁰ “Ramón puede componer todo un libro sobre los senos –alguien le ha llamado «nuevo Colón que navega hacia hemisferios»– o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el Rastro o la Puerta del Sol”. José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 866.

⁶¹ José ORTEGA Y GASSET, “¿Qué pasa en el mundo?” (1933), IX, 17.

Ortega en el intento del “arte artístico”, como él mismo confiesa cuando ya está “liberado por los años transcurridos desde el auge de las vanguardias”⁶², después de presenciar que los distintos movimientos vanguardistas desaparecieran con la misma rapidez con la que habían llegado: “Pero es interesante observar qué fue lo que los nuevos artistas pusieron en su lugar. [...] Podía haber en ello tal cual ingrediente razonable pero bien se ha visto que no era esto lo que les interesaba sino el capricho como tal, la imposición de una arbitrariedad”⁶³.

A diferencia de Sontag, para Ortega, los distintos movimientos vanguardistas no significaban una respuesta madura y moral a la sociedad modernidad, sino, al contrario, una manifestación de la puerilidad y desmoralización de ella:

Esto acontece [se refiere al comportamiento del “señorito satisfecho”], por ejemplo, con el artista nuevo. Parte muy justamente de un asco hacia lo que en el arte tradicional hay de fraseología insincera; pero entonces se encuentra sin un imperativo artístico claro. Y en vez de no hacer nada, de aceptar el duro destino del arte actual, que es su crisis radical, decide hacer cualquier cosa, instalarse en una arbitrariedad. Es penoso decirlo, pero me parece innegable que los jóvenes artistas de nuestro tiempo viven su oficio con conciencia turbia y que esto los desmoraliza como hombres⁶⁴.

Esta imposición de la arbitrariedad como tal se manifiesta más claramente en el dadaísmo, porque los propios dadaístas afirmaban que “DADA DOES NOT MEAN ANYTHING”⁶⁵. Pero esa arbitrariedad no consistía, obviamente, en una aleatoriedad matemática. En el acto humano no puede existir una arbitrariedad absoluta. Lo que hacían los “jóvenes artistas” es escoger lo que no “debía ser”, hacer lo que precisamente no debían hacer, “el «señorito satisfecho» se caracteriza por «saber» que ciertas cosas no pueden ser y, sin embargo, y por lo mismo, fingir con sus actos y palabras la convicción contraria”⁶⁶. Para realizar “obras de arte” se pusieron a buscar sus materias en la “última periferia” artística. Por eso, muy justamente, Ortega califica a éste de “arte de detritus”:

⁶² Enrique FERRARI NIETO, “El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*”, *Anuario Filosófico*, 46: 3 (2013), p 595.

⁶³ José ORTEGA Y GASSET, “¿Qué pasa en el mundo?” (1933), IX, 17.

⁶⁴ José ORTEGA Y GASSET, “IV. ¿Quién manda en el mundo?” (1930), IV, 299.

⁶⁵ “DADA DOES NOT MEAN ANYTHING. If we consider it futile, and if we don't waste our time over a word that doesn't mean anything... The first thought that comes to these minds is of a bacteriological order: at least to discover its etymological, historical or psychological meaning. We read in the papers that the negroes of the Kroo race call the tail of a sacred cow: DADA. A cube, and a mother, in a certain region of Italy, are called: DADA. The word for a hobby horse, a children's nurse, a double affirmative in Russian and Romanian, is also: DADA”. En Tristan TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Richmond: Alma Collection, 2011, p. 4.

⁶⁶ José ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas* (1930), IV, 439.

Parejamente, hace ya no pocos años advertía yo que el hombre había perdido su fe en el arte y que las dos generaciones últimas [...] tomaron la actitud exasperada de hacer arte con lo que el arte había siempre dejado fuera por inservible, con la última periferia de la vida humana en que ésta confina con la pura imbecilidad –a saber, con los sueños, con los retruécanos y la ecolalia, con la demencia, con las inversiones sexuales, con la puerilidad, con la arbitrariedad como tal. Ya entonces calificué este arte como *l'art de raccommoder les restes*, como arte de arreglarse con lo que queda, con el residuo y el detritus⁶⁷.

En el fondo, Ortega sostiene que los “jóvenes artistas” ya habían perdido la fe en el arte. Fueron unos artistas descreídos del arte. Algunos aspectos que enumera Ortega se refieren de manera clara al surrealismo, especialmente a la “escritura mecánica”. Breton decía que la escritura mecánica suponía la modalidad más esencial del surrealismo y posibilitaría crear las más bellas imágenes a todos los hombres⁶⁸. ¿En realidad, esas escrituras contingentes creaban las imágenes más bellas “como el encuentro fortuito, de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”⁶⁹? O más bien, ¿su elucubración basada supuestamente en la teoría freudiana, que roza el misticismo y espiritismo artísticos, no fue un “pretexto” para imponer una arbitrariedad como tal? En cuanto al ultraísmo, del que Ortega decía que “El ultraísmo es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad”⁷⁰, ¿el hecho de que un ultraísta tan entusiasta como lo fue Jorge Luis Borges nunca haya permitido la reimpresión de sus poemas ultraístas no nos explica algo? En efecto, años más tarde, el propio Borges reconoció que el “error del ultraísmo” consistía en reducir la poesía a un elemento *arbitrariamente* escogido, la metáfora:

Y creo que el error del ultraísmo –salvo que el ultraísmo no tiene ninguna importancia– fue el de no haber enriquecido, el de haber prohibido simplemente. Por ejemplo: casi todos escribíamos sin signos de puntuación. Hubiera sido mucho más interesante inventar nuevos signos de puntuación, es decir, *enriquecer* la literatura. *Reducir la literatura a la metáfora: pero, ¿por qué a la metáfora? La metáfora es una de las tantas figuras retóricas; luego ya está definida por Aristóteles, etcétera.* Creo que uno de los errores del ultraísmo fue el de querer hacer una revolución empobreciendo el arte. Hubiera sido mejor que inventáramos signos nuevos de puntuación, cosa que hubiéramos podido hacer fácilmente. O no sé si fácilmente; pero hubiéramos podido intentar. En cambio, la nuestra fue una revolución que consistía ¿en qué?: en relegar la literatura

⁶⁷ José ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo* (1947), VI, 461.

⁶⁸ André BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, ob. cit., p. 57.

⁶⁹ LAUTREAMONT: *Los cantos de Maldoror*. Villa Clara: Sed de belleza, 2006, p. 163. Este poema no está escrito mecánicamente, pero el pasaje se convirtió en el lema del surrealismo.

⁷⁰ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), III, 858.

a una sola figura, la metáfora. Eso ya lo había hecho Lugones y ya se había arrepentido de hacerlo⁷¹.

Ortega señala un dato muy simple. Todos los movimientos vanguardistas fueron fenómenos efímeros⁷²; la mayoría de ellos ni siquiera perduró una generación (quince años)⁷³. El dadaísmo dio a conocer el primer manifiesto en 1916 y a mediados de los 1920 ya desapareció. Además, ninguno de sus miembros (salvo Tristan Tzara) permaneció en él durante toda esa época⁷⁴. El cubismo duró notoriamente menos (1908-1914)⁷⁵. Los dos grupos que constituyeron el expresionismo pictórico alemán existieron simultáneamente –*die Brücke* (1905-1913) y *der Blaue Reiter* (1911-1913)–, pero ninguno de los dos sobrevivió a la Primera Guerra Mundial⁷⁶. El ultraísmo “como acción colectiva exterior” duró tan sólo cuatro años (1918-1922), según el propio Guillermo de Torre⁷⁷. Sin lugar a duda, el surrealismo (1924-) fue el movimiento vanguardista más longe-

⁷¹ Jorge Luis BORGES, “Primera conversación”, en Fernando SERRENTINO, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973, p. 19. Cursivas mías salvo “enriquecer”.

⁷² José ORTEGA Y GASSET, “¿Qué pasa en el mundo?” (1933), p. 17.

⁷³ “Precisamente por no ser cosa seria fue el primer hecho de cariz raro, por ser el primero es el que ha cumplido más pronto su carrera, el que ha mostrado cuanto tenía dentro y...el que a estas fechas con toda evidencia ha fracasado. [...] 1917-1932 –son justamente quince años”. *Ibid.*, p. 18. Aquí Ortega se refiere al contexto español. Por tanto, es una época que comprende la aparición del ultraísmo (1918), la Gran Depresión (1929), la restauración del gobierno republicano (1931) y sus consecutivos tumultos políticos, que finalmente desencadenarían la guerra civil (1936).

⁷⁴ “Es muy importante tener en cuenta la contrariedad de Dadá: su inmensa difusión contrasta tanto con el efímero tiempo en el cual el artista quedaba bajo sus principios como con su espíritu perecedero. Muchos grupos y artistas se unieron al movimiento, pero todos cambiaron finalmente de visión y abrazaron otras formas de expresión”. En Cristina ALEXANDRA VLAD, “Dadá: Bucarest, Zúrich, París. Una Historia del Dadaísmo”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 8: 8 (2009), p. 273.

⁷⁵ “Tres son las etapas por las que pasó este estilo en su no muy larga vida: Cubismo analítico. Periodo comprendido entre 1908 y 1911. [...] Cubismo hermético. [...] Cubismo sintético. El último periodo cubista abarca desde 1912 hasta 1914”. Enrique VALDEARCOS, “El arte de vanguardia pictórica (1ª mitad s. XX)”, *Clio*, 33 (2007), p. 12. Por otra parte, Eugenio Carmona sostiene que a partir de 1914 comienza el “segundo cubismo”: “De los planteamientos de Gris, Lipchitz y Blanchard surgió la posibilidad de un “segundo cubismo” desarrollado entre finales de 1915 y el invierno de 1918”. Eugenio CARMONA, *Cubismo(s) y experiencia de la modernidad* (folleto para la exposición del mismo título). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 8.

⁷⁶ Enrique VALDEARCOS, ob. cit., p. 9.

⁷⁷ “El Movimiento Ultraísta como tal, como bloque colectivo, destinado a ejercer una acción conjunta y a mantener un estado de espíritu radical y renovador, pudo en realidad considerarse como disuelto al dejar de publicarse periódicamente *Ultra* en la primavera de 1922, y tras el primer golpe a la solidaridad sufrida un año antes, con ocasión de la segunda velada ultraísta. Allí quedó patente la dificultad de prolongar la acción colectiva exterior, tanto por incompatibilidad de ciertos caracteres, como por la ausencia de un mínimo de disciplina necesaria”. Guillermo de TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Carro Raggio, 1925, p. 81.

vo, aunque, según Andrés Mora, a mediados de 1939 ya sólo quedaban menos de doce surrealistas, gracias a las famosas y repetidas “excomulgaciones” de Breton y el estallido de la Segunda Guerra Mundial⁷⁸. Si lo que sostenían los vanguardistas en sus manifiestos fuera una creación emanada de sus auténticas personalidades y convicciones, ¿por qué esos movimientos fueron tan efímeros? ¿Por qué ninguno de ellos (salvo Breton) dedicó toda la vida al estilo artístico que se proclamaba en sus ruidosos manifiestos? Porque todos fueron “invenciones” en *su peor sentido*, responde Ortega. Por eso todos desaparecieron “con mayor celeridad que” vinieron:

Todo, todo lo que hoy se hace en lo público y en lo privado –hasta en lo íntimo–, sin más excepción que algunas partes de algunas ciencias, es provisional. Acertará quien no se fíe de cuanto hoy se pregona, se ostenta, se ensaya y se encomia. Todo eso va a irse con mayor celeridad que vino. Todo, desde la manía del deporte físico (la manía, no el deporte mismo) hasta la violencia en política; desde el “arte nuevo” hasta los baños de sol en las ridículas playas a la moda. Nada de eso tiene raíces, porque todo ello es pura invención, en el mal sentido de la palabra, que la hace equivaler a capricho liviano. No es creación desde el fondo sustancial de la vida; no es afán ni menester auténtico. En suma: todo eso es vitalmente falso⁷⁹.

Para Ortega, la peculiaridad del arte como expresión consistía en su capacidad de proporcionar el “sentimiento ejecutivo”⁸⁰. Aunque Ortega rechazaba que el auténtico goce estético consistiera en la identificación del espectador con el “sentimiento ejecutivo”, éste fue el medio más peculiar del arte⁸¹. Según Lipps

⁷⁸ “A mediados de 1939 eran menos de 12 los surrealistas (algunos partían al exilio): Bellmer, Brauner, Domínguez, Heine, Henry, Hérold, Marcel Jean, Pastoureau, el doctor Pierre Mabilie y miembros más recientes como Matta y Seligmann. Los veteranos, Péret y Tanguy. Masson se reintegraba. Entonces advino la guerra. El 21 de agosto era asesinado Trotski. En 1940 moría Heine. En cierta forma, la conflagración epilogaba una sensibilidad particular. Al partir al exilio Breton ignoraba que la búsqueda surrealista había terminado”. En Andrés MORA, “André Breton: las defecciones surrealistas”, *Sociología Histórica*, 7 (2017), p. 338. Si consideramos a Breton como el “último surrealista”, el movimiento perduró hasta su muerte (1966).

⁷⁹ José ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas* (1930), IV, 492.

⁸⁰ “Como se ve claramente en esta cita, para Ortega la intimidad o la ejecutividad no es el *fin* de la expresión artística sino el *medio*. De ahí nuestras salvedades al principio de este análisis comparativo; según Ortega la peculiaridad del arte consiste en su capacidad de expresar la ejecutividad=intimidad, pero no es su objetivo sino medio; el arte es la expresión de/*mediante* la ejecutividad”. En Taro TOYOHIRA, ob. cit., p. 178.

⁸¹ En este sentido, Ortega parece admitir el primer momento de la proyección sentimental como un hecho estético, puesto que sostiene que el *Penseroso* tiene un “yo”, que es “todo mirado desde dentro de sí mismo”. Recordemos que la proyección sentimental lippsiana consistía; 1) en la objetivación del yo en un objeto ajeno a él; 2) la fusión del yo objetivado en el objeto ajeno con el yo actual. *Ibid.*, p. 177.

y Ortega, ninguna otra expresión es capaz de aportar el “sentimiento de actividad” y el “sentimiento ejecutivo”. Pero el “arte nuevo” niega precisamente esta “función” esencial del arte –o por lo menos intenta reducirla al mínimo–, y pretende imponer unas reglas puramente formales y arbitrarias. Según Sontag, esta deshumanización como intento de eliminar el “contenido” humano fue “a very adult, knowing response” para explorar y enriquecer la sensibilidad estética y la conciencia moral (hay que tener en cuenta que Sontag escribía sus ensayos en el segundo auge de las vanguardias en Estados Unidos). Pero para Ortega, esa “frivolidad con que se sucedieron afirmaciones artísticas dispares” no fue otra cosa que la manifestación de la puerilidad de la época, ya que lo que proponen los “nuevos artistas” que destruyen la función esencial del arte es “un capricho como tal”, unos programas artísticos arbitrarios e irresponsables⁸². El “arte nuevo”, en realidad, fue una negación de la función esencial del arte y la sustitución de ella por una “arbitrariedad como tal”. La propia Sontag, después de treinta años, tuvo que admitir que la ola de (neo)vanguardias en los años sesenta fue algo efímero que contenía cierta dosis de frivolidad y pronto se convirtió en un “objeto de nostalgia”, y parece acercarse, incluso en este aspecto, a la postura de Ortega:

Así que no puedo dejar de ver los escritos recogidos en *Contra la interpretación* con alguna ironía. [...] Apelar a una “erótica del arte” no significaba menospreciar el papel del intelecto crítico. Elogiar una obra entonces condescendida como cultura “popular” no significaba conspirar en el repudio de la alta cultura y sus complejidades. [...] *Lo que no comprendía (sin duda no era la persona más adecuada) era que la seriedad misma estaba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas*⁸³.

Tanto Ortega como Sontag resaltan que el “arte nuevo” o las distintas vanguardias son artes sin contenido humano. Exigen una “distancia” y rechazan la “proyección sentimental”, para que el arte no sea otra cosa que el estilo (y en este aspecto se puede reconocer la influencia de Worringner sobre Ortega). No obstante, mientras Sontag sostiene que la “deshumanización del arte” es una “respuesta madura y sabia” para recuperar y explorar la sensibilidad de mirar, escuchar, sentir, etc., en una sociedad excesivamente tecnológica y que, en este sentido, cumplía una función moral, para Ortega, fue un intento pueril de los “señoritos satisfechos” para sustituir la función esencial del arte (la “expresión ejecutiva”) por una “arbitrariedad como tal”. Por tanto, para Ortega, la deshumanización del arte fue una manifestación artística de la rebelión de las masas:

⁸² José ORTEGA Y GASSET, “¿Qué pasa en el mundo?” (1933), p. 17

⁸³ Susan SONTAG, “A modo de epílogo. Treinta años después...”, ob. cit., pp. 392-393. Cursivas mías.

Esto por lo que hace a la negación y sabotaje de la cultura artística que se ocultaba tras los aspavientos del arte joven. *Pero es interesante observar qué fue lo que los nuevos artistas pusieron en su lugar. Tampoco hoy es cosa cuestionable: la frivolidad con que se sucedieron afirmaciones artísticas dispares, cuando no era un mismo artista quien cambiaba cada dos años de definición del arte, han demostrado que lo que afirmaban era puramente arbitrario, era un capricho.* Podía haber en ello tal cual ingrediente razonable pero bien se ha visto que no era esto lo que les interesaba sino el capricho como tal, la imposición de una arbitrariedad. *Este dato es sumamente importante: he aquí que una generación de artistas cree que el arte consiste en lo arbitrario, como tal, en imponer lo que a uno le da la gana. ¿Qué tal si al asomarnos luego a los nuevos movimientos políticos sorprendiésemos en ello no poco de eso mismo?*⁸⁴ ●

⁸⁴ José ORTEGA Y GASSET, “¿Qué pasa en el mundo?” (1933), p. 17. Cursivas mías. En *La rebelión de las masas*, Ortega considera claramente el “arte nuevo” como equivalente artístico del fascismo: “¿Qué haría el cínico en un pueblo salvaje donde todos, naturalmente y en serio, hacen lo que él, en farsa, considera como su papel personal? ¿Qué es un fascista si no habla mal de la libertad y un surrealista si no perjura del arte?” *La rebelión de las masas* (1930), IV, 440. En *La deshumanización del arte*, Ortega todavía mantenía una postura neutral, incluso en algunos lugares parece estar parcialmente a favor del “arte artístico”. Sin embargo, a partir de *La rebelión de las masas*, donde finalmente saca a la luz la “enfermedad” del tiempo que se escondía detrás de los distintos síntomas, ya descartará la postura neutral frente a la deshumanización del arte. Pero no habrá que encontrar una contradicción entre *La rebelión de las masas* y *La deshumanización del arte*, dado que, en aquélla, Ortega advierte que “todos los rasgos actuales y, en especie, la rebelión de las masas, presentan doble vertiente. Cualquiera de ellos no sólo tolera, sino que reclama una doble interpretación, favorable y peyorativa. Y este equívoco no reside en nuestro juicio, sino en la realidad misma. No es que pueda parecernos por un lado bien, por otro mal, sino que en sí misma la situación presente es potencia bifronte de triunfo o de muerte”. *Ibid.*, X, 421. Exactamente lo mismo ya señalaba Ortega respecto a la deshumanización del arte de la siguiente manera: “En definitiva, vendría a significar que el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca, cosa, a la verdad, nada sorprendente, porque equívocos son casi todos los grandes hechos de estos años en curso. Bastaría analizar un poco los acontecimientos políticos de Europa para hallar en ellos la misma entraña equívoca”. *La deshumanización del arte* (1925), III, 872. De hecho, la deshumanización del arte en cuanto negación del pasado significaba algo positivo como señala Toyohira: “el arte nuevo es un fenómeno de doble cara. Por un lado, es saludable, porque niega y destruye la vieja anomalía; para crear algo nuevo, se debe comenzar por destruir lo viejo. Por otro, es nocivo e irresponsable; porque el arte nuevo sólo cumple la función destructiva y no crea ningún estilo auténtico. Se entrega a puro experimentalismo de estilos provisionales. Es al mismo tiempo sincero y falso”. Taro TOYOHIRA, ob. cit., p. 184. En *La deshumanización del arte*, Ortega todavía tenía una mayor esperanza respecto a los síntomas del nuevo tiempo, ya que incluso en su obra más severa contra la sociedad moderna no la abandonó: “La rebelión de las masas puede, en efecto, ser tránsito a una nueva y sin par organización de la humanidad, pero también puede ser una catástrofe en el destino humano”. *La rebelión de las masas* (1930), IV, 421. Y si el filósofo español parece tomar una actitud más bien crítica y peyorativa frente a la rebelión de las masas y la deshumanización del arte a partir de 1929, esto se debe a la enormidad del peligro y a la responsabilidad del filósofo de despertar la conciencia hacia ella: “Pero es preciso evitar el pecado mayor de los que dirigieron el siglo XIX: la defectuosa conciencia de su responsabilidad, que les hizo no mantenerse alertas y en vigilancia. Dejarse deslizar

Fecha de recepción: 10/03/2020

Fecha de aceptación: 29/09/2020

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRA VLAD, S. (2009): "Dadá: Bucarest, Zúrich, París. Una Historia del Dadaísmo", *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 8: 8, pp. 271-279.
- BARASCH, M. (1998): *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky*. New York University Press.
- BORGES, J. L. (1973): "Primera conversación", en F. SERRENTINO: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- (1997): *Textos recuperados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- BRETON, A. (2001): *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- CARMONA, E. (2017): *Cubismo(s) y experiencia de la modernidad* (folleto para la exposición del mismo título). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DANTO, A. C. (1997): *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- FERRARI NIETO, E. (2013): "El recorrido metafísico de La deshumanización del arte", *Anuario Filosófico*, 46: 3, pp. 593-616.
- LAUTREAMONT (2006): *Los cantos de Maldoror*. Villa Clara: Sed de belleza.
- LIPPS, Th. (1924): *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plástica*. Madrid: Daniel Jorro.
- MCROBBIE, A. (1991): "The Modernist Style of Susan Sontag", *Feminist Review*, 38, pp. 1-19.
- MORA, A. (2017): "André Breton: las defecciones surrealistas", *Sociología Histórica*, 7, pp. 321-344.
- MORÓN ARROYO, C. (1968): *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Alcalá.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- REYES, A. (1997): *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, en *Obras Completas XV*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, S. (2013): *Essays of the 1960s and 70s*. New York: Library of America
- (2014): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.
- TORRE, G. de. (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Carro Raggio.
- TOYOHIRA, T. (2017): "Theodor Lipps y el concepto de estilo en la estética orteguiana", *Revista de Estudios Orteguianos*, 35, pp. 161-187.
- TZARA, T. (2011): *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Richmond: Alma Collection.
- VALDEARCOS, E. (2007): "El arte de vanguardia pictórica (1ª mitad s. XX)", *Clio*, 33, pp. 1-25.
- WORRINGER, W. (1997): *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

por la pendiente favorable que presenta el curso de los acontecimientos y embotarse para la dimensión de peligro y mal cariz que aun la hora más jocunda posee, es precisamente faltar a la misión de responsable. Hoy se hace menester suscitar una hiperestesia de responsabilidad en los que sean capaces de sentirla y parece lo más urgente subrayar el lado palmariamente funesto de los síntomas actuales. Es indudable que en un balance diagnóstico de nuestra vida pública los factores adversos superan con mucho a los favorables, si el cálculo se hace no tanto pensando en el presente como en lo que anuncian y prometen". *Ibid.*, X, 423.