

Meditación del marco: el diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad

Francisco La Rubia Prado

Resumen

Mi ensayo sobre *Meditación del marco* (1921) trata dos asuntos esenciales. Primero, que la *Meditación* ya contiene las ideas centrales de la estética orteguiana de los años veinte, estética que está en íntima relación con el pensamiento crítico de los formalistas rusos y que, a la vez, se inserta en los parámetros filosófico-culturales de la modernidad. Segundo, que el tratamiento orteguiano de la noción de marco está íntimamente relacionado con las preocupaciones filosóficas de la posmodernidad, como muestra su congruencia con las reflexiones de Derrida en "Parergon" (*La vérité en peinture*, 1978). Así, *Meditación del marco*, por sus ideas y estructura retórica, instala a Ortega simultáneamente en diálogo con la modernidad y la cultura posmoderna contemporánea.

Palabras clave

Marco, hermetismo, modernidad, posmodernidad, formalismo, homogeneidad, heterogeneidad

Abstract

My essay on *Meditación del marco* (1921) [*Meditation on Frames*] will explore two essential issues. First of all, it will demonstrate how *Meditación* already contains in microcosm the central ideas of Ortega's aesthetic thinking throughout the 1920's. These aesthetics are closely related to the critical thinking of the Russian Formalists, as well as to the cultural and philosophical discourse of Modernity. Second, the paper will show how Ortega's treatment of frames in *Meditación* is also closely connected with the philosophical concerns of Postmodernity, this through an examination of its close links with Derrida's argument and objectives in his essay on frames entitled "Parergon" (*La vérité en peinture*, 1978). Thus, my comparative analyses will affirm that the ideas and rhetoric of *Meditación del marco* place Ortega simultaneously in a dialogue with both Modernity and contemporary Postmodern culture.

Keywords

Frame, hermetism, modernity, postmodernity, formalism, homogeneity, heterogeneity

A pesar de su brevedad, *Meditación del marco* (1921) es un ensayo instalado en el corazón mismo de la estética orteguiana de los años veinte¹. No es casualidad que los dos grandes textos de estética que Ortega escribió en la misma década, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* sean

¹ La estética de Ortega durante los años veinte supone una evolución frente a, por ejemplo, la estética más puramente neo-kantiana que Ortega mantuvo anteriormente —un ejemplo de la mis-

Cómo citar este artículo:

La Rubia Prado, F. (2004). "Meditación del marco": el diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad. *Revista de Estudios Ortegaianos*, (8/9), 93-108.
<https://doi.org/10.63487/reo.683>

Revista de
Estudios Ortegaianos
Nº 8/9. 2004
mayo y noviembre



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

posteriores (se publicaron íntegros conjuntamente en 1925): la idea central de los mismos, planteada desde perspectivas distintas –lo que hace al arte moderno ser realmente artístico y la forma de la novela moderna respectivamente– estaba ya, como veremos, sugerido en *Meditación del marco*.

En el presente artículo mostraré el funcionamiento simultáneo de dos experiencias culturales en *Meditación del marco*. Una ligada a la modernidad, y otra a la posmodernidad. Así, veremos en primer lugar que Ortega inaugura con esta *Meditación* una estética efectivamente vinculada a la modernidad y a los principios críticos de los formalistas rusos. El centro de esta perspectiva –la cual hará de Ortega un pensador de su tiempo en estética– será, precisamente, la noción de “marco” en las designaciones literal y metafórica que tal concepto posee en su obra. En segundo lugar examinaré cómo *Meditación del marco* supone la proyección de Ortega hacia preocupaciones filosóficas que claramente trascienden las de la modernidad, preocupaciones situadas en el ámbito del pensamiento contemporáneo o “posmoderno”. En este sentido subrayaré las conexiones entre *Meditación del marco* y el conocido ensayo de Jacques Derrida “Parergon”, incluido en su libro *La vérité en peinture* (1978).

I. Marco, hermetismo y la estética de la modernidad

En *Meditación del marco* Ortega subraya la función del marco como aquella que “ostenta” al cuadro sin “atraer sobre sí la mirada”, sino que “el marco se limita a condensarla y verterla luego en el cuadro” (II, 309-310). Pero en Ortega, la misión principal del marco es ser el aislante de la obra de arte, “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (*idem*). Así, Ortega establece tres factores cuya presencia es necesaria para que la experiencia estética se produzca: primero la pared, elemento perteneciente al mundo de la

ma es “Adán en el paraíso”. En *El populismo del 98 y el elitismo de Ortega y Gasset: Teoría y práctica de los géneros literarios* (mi tesis doctoral parcialmente publicada en distintos medios) hablé, en relación al tratamiento de los géneros literarios en Ortega, de una “crítica semántica” o “fenomenológica” centrada en “la esencia o significado de un género dado por medio de la reconstrucción de una entidad imaginaria –el «espíritu» de la comedia o de la tragedia, la «visión del mundo» del melodrama o la épica, la «sensibilidad» del género pastoril o la «visión» satírica– que es algo así como la experiencia existencial generalizada que hay tras los textos individuales” (Jameson, 1974: 107). Tendríamos además una “crítica sintáctica” de naturaleza más formalista y convergente con la estética de los movimientos de vanguardia: “los análisis de este tipo [...] se dirigen menos a descubrir el significado del mecanismo o proceso genérico que a construir su modelo” (Jameson, 1974: 108). En otras palabras, una estética formalista o sintáctica está más interesada en *cómo* funciona un texto, mientras que una estética semántica o fenomenológica se interesa más por *qué* significa el texto. Desarrollo estos puntos en relación a Ortega y Gasset en los capítulos 4 y 6 de la citada tesis doctoral.

Todas las traducciones del presente artículo son mías, a menos que indique lo contrario.

experiencia cotidiana; segundo, la obra de arte, la “isla imaginaria”; y tercero, el marco que separa, que aísla las dos anteriores contundentemente: “hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro” (II, 311). El marco es para Ortega “frontera” entre dos mundos, “trampolín” que nos eyecta al mundo metafórico y virtual del arte; es también una “ventana” o un “arco” a cuyos traveses contemplamos el mundo ideal del cuadro (*idem*). Pero si los límites entre el mundo empírico y el artístico tienen que ser decisivamente delimitados por el cuadro, esa delimitación debe ser ejecutada sutilmente también. De ahí que Ortega haga notar que el marco dorado haya sido el dominante. La razón de ese predominio es, según Ortega, que el reflejo generado por el marco dorado carece de forma concreta y por tanto no nos recuerda a nada específico que nos podamos encontrar en el mundo empírico: es “puro color informe”, “espectro sin materia” que elimina los puentes que el espectador pueda establecer entre la realidad empírica y la ideal del arte (II, 312).

Ortega también menciona que la boca del telón en un teatro enmarca la representación teatral del mundo cotidiano en el que los espectadores viven y, por ello, también es ejemplo cumplido de marco. No lo sería, sin embargo, el traje que cubre y no “ostenta” al cuerpo. Y añade Ortega que si una vestidura no es en sus dimensiones proporcional al cuerpo, entonces se convierte en adorno. El adorno lo diferencia Ortega del marco: mientras que el adorno —una pluma de ave, unos pendientes, un brazalete, etc.— “atrae sobre sí la mirada, pero es con ánimo de hincarla sobre lo adornado”, el marco, como ya he mencionado, “no atrae sobre sí la mirada” (II, 309-310). Ahora bien, el adorno y el marco coincidirían en la renuncia a ser ellos mismos obra de arte individual. Como dice Simmel —en opinión que podría ser compartida por Ortega en relación también al marco— el adorno no puede competir con lo adornado. De ahí que tanto el adorno como el marco deban canalizar la atención hacia el individuo —o a la obra de arte— a partir de su “estilo relativamente severo” (Simmel, 1997: 208-209)².

Tras la *Meditación del marco*, en *La deshumanización del arte*, Ortega trata de comprender qué es nuevo sobre el impopular “arte nuevo” —esto es, sobre el arte de vanguardia— en relación al arte del pasado, arte que podía no ser popu-

² En su artículo “Adornment”, Georg Simmel analiza de manera pormenorizada la naturaleza del adorno. Su intuición más importante es la naturaleza del adorno que presenta una doble y contradictoria naturaleza. Por una parte es signo de generosidad hacia con los demás, a los que agrada; pero, a la vez, esa generosidad se torna hacia el adornado que, al ostentar el adorno, canaliza una voluntad de poder propia satisfecha en la consecución de reconocimiento por parte de los demás (206).

lar al principio pero que eventualmente acabó siendo aceptado por el público. El arte nuevo no es entendido por la gente porque, dice Ortega, es un “arte artístico” (Ortega, 1983: 15). “Artístico” aquí significa que el arte nuevo no tiene como misión principal poner al receptor de la obra en contacto con la realidad empírica, vivida, sino que su misión es ser un mundo autocontenido y puramente ideal, un mundo metafórico. El “goce estético” y los “destinos humanos” son en puridad incompatibles cuando de lo que se trata es de arte (Ortega, 1983: 17). Lo verdaderamente artístico encuentra su análogo en Ortega en la capacidad de parar la visión en el cristal sin dejarla trascender de lleno al jardín. No es que el jardín desaparezca, es que el principal centro de interés de la visión se ha trasladado del jardín mismo al vidrio a cuyo través podemos visualizar el jardín. El cristal es aquí una suerte de “mecanismo” que hace posible nuestra conciencia de lo que hay más allá de sí mismo. En el arte “tradicional” –esto es, el arte del siglo XIX– el enfoque visual se concentraba en el jardín mismo, en la representación de la realidad que fácilmente identificaríamos con nuestra experiencia en el mundo cotidiano.

Para Ortega, el verdadero centro de gravedad de la nueva aproximación al arte que está tratando de articular es la noción de *distancia* entre la “realidad vivida” y la “realidad contemplada” (Ortega, 1983: 23). La primera es, obviamente, la más cercana a la realidad empírica de nuestra existencia diaria, mientras que la segunda, la realidad contemplada, está en el extremo opuesto de nuestras vivencias. En la realidad vivida usamos las ideas para pensar un objeto; en la realidad contemplada las ideas son “objeto y término de nuestro pensamiento” (Ortega, 1983: 25). De ahí que el nuevo arte sea para Ortega “racional” (Ortega, 1983: 20), arte de ideas, no de emociones cercanas a nuestra cotidianeidad: la labor del artista sería plasmar su *idea* de la cosa –“entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia” (Ortega, 1983: 40)– no la apariencia externa de tal cosa, como ocurre en el arte representacional. Así, mientras que un arte de ideas, producto de la conciencia y el intelecto, suscita una contemplación “objetiva”, estética, de la obra de arte, las obras de la estética que el nuevo arte impugna invitan al espectador/lector a la inmersión emocional, no primordialmente estética, en la obra de arte. La estética tradicional ignoraría la naturaleza puramente *imaginaria* del arte, la *distancia* entre realidad vivida y contemplada. El artista nuevo se propone, dice Ortega, no ser hombre, sino sólo poeta, y le “repugna ante todo la confusión de fronteras” (Ortega, 1983: 35).

En *Ideas sobre la novela*, Ortega dice algo que también menciona en *La deshumanización*: la novela moderna es consciente de su intrascendencia, rechaza destinos metafísicos e intenciones trascendentales –lo importante es centrarse

en la psicología y mundo imaginarios que la novela nos presenta, dejando de lado, por la fuerza del arte, nuestra realidad cotidiana³. Ahora bien, ese abandono de la realidad cotidiana responde a una “táctica del autor” que ha de consistir “en *aislar* al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela” (Ortega, 1995: 44; cursivas mías). La labor del novelista en relación al mundo externo es la de “*contraerlo*”, “*confinarlo*” en la obra de arte (*idem*; cursivas mías). Ésta representa entonces un horizonte propio, distinto al de nuestra realidad vivida, con su interés intrínseco, y entre ese “mundo” de la novela y el nuestro se debe establecer, en buen hacer novelístico, la incomunicación más radical. Para Ortega, cuanto más profunda sea esa falta de comunicación más extraordinaria será la novela. La novela es, en suma, el arte de producir *incomunicación* con respecto a la realidad vivida: “Y la novela que no sepa conseguirlo será una novela mala, cualesquiera sean sus restantes virtudes” (Ortega, 1995: 45), añadiendo: “Mas para lograr este efecto hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada” (*idem*); para ello, el novelista debe construir “*un recinto hermético*, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad” (Ortega, 1995: 45-46; cursivas mías). El arte queda así *intramuros*, la realidad *extramuros* (*idem*; cursivas mías).

Aislar, confinar, incomunicar..., éstos son los verbos que, como vemos, articulan el efecto de la técnica del novelista –y, en sentido general, del artista– con objeto de “anestesiarnos para la realidad, dejando al lector *recluido* en la hipnosis de una existencia virtual” (Ortega, 1995: 46; cursivas mías). Ahora bien, ya vimos al hablar de *Meditación del marco* que ésta es, precisamente, la misión del marco. El marco es el *aislante* entre los dos mundos, el elemento que recluye una realidad imaginaria, intrascendente, frente a otra empírica, real. Así, el arte del novelista no es otro en último término que el de crear un marco lo suficientemente cerrado como para “mantenernos en perfecto *aislamiento* del

³ En *Ideas sobre la novela* Ortega también sugiere, como requisitos de la novela moderna, una serie de rasgos: frente a un énfasis en el tema y las aventuras, la novela debe de enfatizar un desarrollo amplio de los personajes. A esta elaborada recreación de caracteres la llama “autopsia”. Ortega advierte frente al peligro de definir a los personajes; éstos deben de estar presentes en un desenvolvimiento lo más pleno posible de sus psicologías que trascienda, en su puridad ideal, la humanidad misma de las personas que viven fuera de la obra de arte, en el mundo empírico. El lector, por su parte, debe contribuir con su juicio a completar la novela, pero no debe ser él mismo novelista. Esto es, no corresponde al lector “construir” psicologías imaginarias a partir de unas dogmáticas definiciones autorales de los personajes. Técnicamente, el novelista ha de ser “moroso,” esto es, debe desarrollar los personajes haciéndolos presentes con parsimonia, y no mezclarlos con aventuras sin fin que los privan de reverberar con la fuerza de una personalidad ideal propia. Los sucesos han de existir también para añadir fuerza dramática, pero han de ser pocos y “detallados”.

espacio real que hemos dejado” (Ortega, 1995: 45; cursivas mías). Este “poder mágico, gigantesco, único, glorioso” (*idem*) es lo que Ortega asimila al “hermetismo” de la novela: “El hermetismo no es sino la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia” (Ortega, 1995: 47). De forma que el hermetismo, el acto/efecto de *enmarcar* que define el proyecto novelístico en Ortega, es ni más ni menos que la clave definitoria del “imperativo genérico del arte”. La enmarcación es responsable de separar los dos horizontes, el del arte y el de la experiencia cotidiana. Gracias a esa capacidad de deslinde, el horizonte ideal del arte es posible y *no lo sería* si tal función no se materializara porque el confusionismo que desee poner en comunicación –esto es, *des-enmarcar*– el horizonte artístico con el de la experiencia cotidiana sólo lograría que “su obra no llegue [...] a ser artística” (Ortega, 1995: 47).

Vemos pues que la realidad contemplada, artística, necesita aislarse, hacerse hermética, enmarcarse, porque la novela “no puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*” (Ortega, 1995: 48). La absoluta incompenetrabilidad de las dos realidades, preservada por el hermetismo/*enmarcación*, necesita ser “evidente” pero “no podemos percibir el tránsito” (Ortega, 1995: 45), como ocurre con el deslinde de mundos que el brillo sin forma del marco dorado hace posible. De hecho, el recinto hermético, producto de la enmarcación, es tan importante que Ortega nos dice que de él:

se derivan *todas* las condiciones del género que he señalado: todas se resumen en el hermetismo. Así, el imperativo de autopsia surge inevitablemente de la necesidad en que se halla el novelista de *tapar* el mundo real con su mundo imaginario. Para que dejemos de ver una cosa, para *taparla*, tenemos que ver otra, la que tapa... Para *aislar* al lector no hay otro medio que someterlo al *denso cerco* de menudencias claramente intuitas (Ortega, 1995: 50; cursivas mías).

La cuestión está clara: en la teoría de la novela –y, por extensión, en la teoría estética del Ortega de los años veinte– la actividad central que hace posible el arte es la *enmarcación*. El arte no es posible sin *aislar*; sin el *denso cerco*, el *recinto hermético*, el *confinamiento* de un mundo ideal, y la *incomunicación* entre dos realidades. No sorprende que Ortega diga en *Meditación del marco* que la relación entre marco y cuadro es “*esencial*” (II, 309; cursivas mías).

En los textos examinados hasta ahora, Ortega y Gasset está muy cercano al pensamiento crítico de sus contemporáneos, los formalistas rusos. El origen de la “Escuela formalista” está en dos centros de discusión y estudio literario, *Opozjaj*, en Petersburgo, y el Círculo lingüístico de Moscú. La escuela se forma entre los años 1915 y 1919, y eventualmente es suprimida a finales de los años

veinte por el gobierno soviético. Como se sabe, algunos de los formalistas más prominentes fueron Viktor Sklovskij, Jurij Tynyanov, Boris Ejxembaum, Boris Tomasevskij y Roman Jakobson⁴.

Los formalistas estaban interesados fundamentalmente en definir el objeto real del análisis literario, lo que llamaban la “literaridad” (*literariness*) de la literatura, esto es, en qué era lo específicamente literario de la literatura frente a otras disciplinas. Dice en este sentido Roman Jakobson:

El objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la Literaridad —esto es, lo que hace que una obra dada sea obra de literatura. Hasta ahora los historiadores de la literatura han preferido actuar como el policía que, intentando arrestar a una persona concreta, capturaría, a la menor oportunidad, tanto a todas y cada una de las personas que aparecieran por el apartamento como a aquellas que pasaran por la calle. El historiador literario lo usaba todo —antropología, psicología, política, filosofía. En lugar de una ciencia de la literatura, crearon un conglomerado de disciplinas. Parecían haber olvidado que sus ensayos se dispersaban entre disciplinas relacionadas —la historia de la filosofía, la historia de la cultura, de la psicología, etc.— y que éstas podían legítimamente usar obras maestras de la literatura solamente como documentos defectuosos y secundarios (citado en Lemon, 1965: 107).

Al igual que los formalistas, Ortega hemos visto que intenta comprender qué es lo artístico del arte, qué es lo literario de la literatura, y en su ensayo “Musicalia”, de 1921, qué es lo musical —la “musicalidad”— de la música. La filosofía, la historia, la psicología o la realidad vivida son horizontes distintos al del arte, al de la literatura. Ortega, como los formalistas, está interesado, cuando se trata de arte, en el horizonte propiamente artístico: la *forma* (Ortega, 1995: 44). Y, como Jakobson en la cita que acabamos de leer, Ortega dice en su delimitación de la “novelidad” de la novela que: “nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas, o satíricas. Estas actividades son de naturaleza tal que no pueden ejercitarse ficticiamente, sino que sólo funcionan referidas al horizonte efectivo de cada individuo” (Ortega, 1995 46).

Los formalistas eran críticos literarios de marcada formación e intereses lingüísticos. Lo que ellos articulan en términos de lenguaje se traduce en Ortega en términos de realidades experienciales. Así, Lev Jakubinsky hace la distinción entre lenguaje práctico o heterotélico y lenguaje poético o autotélico. El

⁴ Otros destacados miembros del grupo fueron Viktor Vinogradov, Viktor Zirmunskij y Lev Jakubinsky.

lenguaje de la comunicación cotidiana configura un sistema de lenguaje práctico, frente a los que estarían los sistemas de lenguaje con valor independiente y no dirigido a la comunicación cotidiana (Lemon. 1965: 108). *Mutatis mutandis*, en Ortega, el lenguaje práctico o heterotélico sería el que configura la realidad vivida, mientras que el poético o autotélico configuraría la realidad contemplada. Ciertamente, los formalistas rusos estaban más orientados hacia el lenguaje en sí mismo que Ortega, de intereses filosóficos más amplios; también, y a diferencia de Ortega, más interesado en la novela, los formalistas estaban más enfocados en la poesía. A pesar de ello, Ortega tampoco olvida ni el lenguaje ni la poesía. Por eso nos dice que frente a consideraciones extralingüísticas pertinentes a otras disciplinas o a los destinos de un individuo, aunque sea el autor, “el pobre rostro del hombre que oficia de poeta [...] [sólo puede] [...] desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en pura voz anónima que sostiene en el aire *las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica*” (Ortega, 1983: 35; cursivas mías). Es esta posición compartida entre Ortega y los formalistas de hacer desaparecer al poeta pero enfatizar el lenguaje que constituye la poesía lo que llevó al novelista tradicional Verasaev a decir, a propósito del famoso estudio de Ejxembaum sobre *El abrigo* de Gogol, que los formalistas eran “probablemente viejos pedantes sin dientes incapaces de ninguna emoción” (citado en Erlich, 1981: 192). Verasaev hubiera dicho lo mismo del autor de *La deshumanización del arte* cuando éste habla de que en el arte hay que “[huir] de la persona humana” (Ortega, 1983: 36), o cuando subraya que “el llanto y la risa son estéticamente fraudes” (Ortega, 1983: 31). Central a la empresa deshumanizadora para Ortega es que el arte nuevo sea “broma”, ludismo, juego, se “burla de sí mismo [...] ridiculiza al arte” (Ortega, 1983: 48). Esta actitud deshumanizadora la repite Ejxenbaum al decir que: “En una obra de arte ni una sola frase es en sí misma una simple ‘reflexión’ de los sentimientos personales del poeta. Siempre es construcción y juego” (citado en Todorov, 1987: 14).

Ejxembaum no sólo habla de “juego,” sino de “construcción,” esto es, de forma. Sklovsky se da cuenta de que “no experimentamos lo que nos es común, no lo vemos... No vemos las paredes de nuestra habitación” ni vemos todas las cosas a las que estamos acostumbrados. La percepción se embota” (Lemon, 1965: 112). Por ello cualquier realidad contemplada, artística, poética, necesita haberse deshecho de la mayor cantidad posible de la realidad que “nos es común.” Esta exclusión de lo cotidiano en Sklovsky, o de lo vivido en Ortega, se consigue de forma idéntica para ambos: mediante “el modo de presentación” en el primero (Erlich, 1981: 173), y por la “estructura formal” en el segundo (Ortega, 1995: 31). Para que el receptor perciba la forma, lo artístico, hay que utilizar, según los formalistas, una serie de “técnicas” de “desfamiliarización”

(*ostranenie*), y en Ortega los “procedimientos de deshumanización” (Ortega, 1983: 36). Ortega y Sklovsky enfatizan la necesidad de un cambio de énfasis radicalmente formal, y ambos hablan de desenfatar la sustancia y enfatizar la función (Ortega, 1995: 24-25; Erlich, 1981: 176). El cambio de perspectiva que Ortega menciona hace posible la “deshumanización,” y efecto de la misma es, para utilizar sus palabras: distinguir, estilizar, desrealizar, deformar, estrangular, destruir y vencer sobre lo vivo, esto es, sobre lo vivido. Roman Jakobson dice en sustancia lo mismo al hablar de que la literatura es “violencia organizada que se comete contra el lenguaje ordinario” (citado por Eagleton, 1983: 2). Esa violencia conscientemente organizada tiene pues como objetivo la diferenciación entre dos lenguajes (heterotético y autotético) y dos experiencias existenciales (vívida y contemplada), y su afirmación hace posible la creación del recinto hermético que deslinda, como ya vimos, el arte de lo no artístico, lo literario de lo no literario.

Ahora bien, hablar de violencia, en general, es algo vago. ¿En qué consiste esta violencia ejercida sobre el lenguaje? Los formalistas rusos en sus análisis de muy variados textos literarios pertenecientes a una plétora de autores se refieren por ejemplo a la presentación de cosas desde un ángulo poco usual o desde una distancia máxima o mínima; asimismo, hablan de la auto-reflexividad, y la frustración de las expectativas del lector en relación a un personaje como métodos de desfamiliarización⁵. Ortega, como hemos visto, nos habla de los “procedimientos de deshumanización” o des-realización (Ortega, 1983: 36) y cita técnicas similares a las mencionadas por los formalistas tales como la metáfora, que evita la realidad, o el “cambio de la perspectiva habitual,” esto es, “invertir la jerarquía” haciendo que lo que parecía muy importante lo sea menos en la obra de arte y viceversa (Ortega, 1983: 37-38); también, la autopsia y la morosidad serían técnicas desrealizadoras⁶.

La presencia de tales técnicas, mecanismos, o procedimientos constituye el *marco* delimitador de lo que es arte y de lo que no lo es; son ellas las que, en su radical pero sutil violencia, encuadran el recinto hermético de lo ideal frente a lo vivido, las que desautomatizan lo literario frente a lo cotidiano. No es pues exageración decir que el fin de toda estética formalista como la del Ortega de los años veinte o la de los formalistas rusos es la configuración de una serie de *marcos* que con su presencia hacen posible un ente distinto y, en su idealidad, alternativo al de la realidad cotidiana o vivida.

⁵ Véase el artículo de Viktor Sklovsky “Art as Technique” como ejemplo de análisis formalista de textos literarios. En este ensayo, Sklovsky hace ver cómo ciertas técnicas desautomatizan la percepción del lector y hacen de los textos analizados obras genuinamente literarias.

⁶ Véase en este sentido la nota 3 de este ensayo en donde explico en qué consisten tales procedimientos.

Hasta ahora hemos visto cómo Ortega hace de la noción de marco, que aísla al arte de lo no artístico, el fulcro sobre el que se apoya su teoría estética de la deshumanización. Tal estética, convergente con el pensamiento crítico de los formalistas rusos, se inscribe en los parámetros de la modernidad. La modernidad, como se sabe, pone un énfasis especial en la noción de *autonomía* o *pureza* de las “esferas” que componen la cultura. Esta autonomía puede referirse a la sociedad o cultura en general y a su necesidad de autonormatividad. En la versión kantiana, las tres esferas de la cultura son claramente delimitadas: razón pura, razón práctica, y juicio; los neokantianos de Marburgo, tan influyentes en ambos, los formalistas rusos y Ortega, hablaban de lógica físico-matemática, ética y estética; y Habermas habla de “sistemas” jurídico-administrativo, económico y estético. John McGowan (1991: 8) ha articulado con claridad la posición sobre estética que posturas pertenecientes al discurso de la modernidad representan:

La piedra angular del desafío de la modernidad a la cultura dominante es la insistencia en la autonomía del arte. Sin tener que dar cuentas de nada, ni aceptar prescripciones temáticas ni formales, el arte moderno proclama una fuerte libertad frente a la tradición, al medio social, y a la realidad misma [...]. La adhesión de la modernidad a la autonomía refleja su obsesión con la pureza.

Así, el interés en aislar lo específico de cada rama y sub-rama de la cultura es algo radicalmente congruente con los presupuestos de la modernidad. Ambos, los formalistas rusos y Ortega y Gasset, por su claro énfasis en la autonomía del arte frente a lo no artístico, son consistentes con tal presupuesto fundamental de la modernidad.

II. *Ergon, Parergon* y posmodernidad

En su ensayo “Parergon” (*La vérité en peinture*), Jacques Derrida se ocupa de la problemática del marco en el contexto del pensamiento kantiano sobre arte en la *Crítica del juicio*⁷. En este sentido dice Derrida que:

Esta necesidad permanente —de distinguir entre lo interno o significado apropiado, y la circunstancia del objeto del que se trata— organiza todos los discursos filosóficos sobre el arte, el significado del arte y el significado mismo, desde Platón hasta Hegel, Husserl y Heidegger. Este requisito presupone un

⁷ Utilizo la edición inglesa de *La vérité en peinture — The Truth in Painting*. En el desarrollo del argumento de Derrida también me he servido de Jonathan Culler (1982:193-199).

discurso sobre el límite entre el dentro y el fuera del objeto artístico, en este caso, *un discurso sobre el marco* (Derrida, 1987: 45).

Kant habla en la *Crítica del juicio* de los juicios sobre lo que es bello (juicios de gusto), y dice que en las artes plásticas “la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye [...] solamente lo que, por su forma, place” (1984: 125). Y añade:

Incluso los llamados adornos (*parerga*), es decir, lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino, exteriormente tan sólo, como aderezo y aumenta la satisfacción del gusto, lo hacen, sin embargo, sólo mediante su forma; verbigracia, los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas o los peristilos alrededor de los edificios (1984: 126).

Introduce así Kant, la noción de *parergon* (suplemento, accesorio, algo secundario –el marco). Derrida hace notar que el discurso filosófico siempre se sitúa contra el *parergon*, que es lo contrario a lo central, a lo esencial, al *ergon*. Derrida encuentra que en los ejemplos que Kant ofrece de *parerga* las distinciones en relación al *ergon* no están nada claras si sólo se refieren a la diferencia con respecto a la obra de arte misma. Por ejemplo, el criterio de “separabilidad” es vago ya que lo que se puede separar de la representación del cuerpo humano no tiene por qué llamarse *parergon* necesariamente. Sabemos que hay fragmentos de esculturas de la antigüedad que se consideran bellos de por sí, y en relación a los peristilos, éstos pueden de hecho sostener los edificios que bordean y por tanto no son accesorios o *parerga*. Por ello, los peristilos, los paños que cubren a las estatuas, o los marcos son límites cuestionables entre el dentro (obra de arte) y el fuera (el medio en el que está la obra –pared, espacio, y campo cultural) (Derrida, 1987: 59-60); en suma, la noción kantiana de *parergon*/marco es para Derrida “problemática” (1987: 63)⁸. Según Derrida, pues, la analítica del juicio estético en Kant “presupone que podemos distinguir rigurosamente entre lo intrínseco y lo extrínseco. El juicio estético *debe* preocuparse de la belleza intrínseca, y no de lo que hay alrededor de ella” (*idem*). La cuestión entonces sería saber con certeza en qué consiste “lo intrínseco, lo enmarcado”; qué es el marco, el *parergon*, y lo que hay más allá del marco, algo que en los ejemplos que Kant ofrece no está tan claro. Así, Derrida procede a examinar los procesos de enmarcamiento *dentro* de la *Crítica del jui-*

⁸ Y como recuerda Derrida, “Kant utiliza el concepto de *parergon* en su *La religión dentro de los límites de la razón* para describir los cuatro «adjuntos» –obras de la Gracia, milagros, misterios y medios de gracias– que no pertenecen a una religión racional pero la bordean y la suplementan: [el *parergon*] compensa por una carencia de la religión racional” (Culler, 1984: 194).

cio, procesos a partir de los que van surgiendo los conceptos. Sobre este paso dentro del análisis derrideano de la *Crítica del juicio*, dice Jonathan Culler que:

el marco puede ser considerado como una estratagema, una imposición interpretativa que restringe un objeto al establecer sus límites: la enmarcación kantiana limita la estética dentro del marco de una teoría de lo bello, lo bello dentro de una teoría del gusto, y el gusto dentro de una teoría del juicio. Pero el proceso de enmarcamiento es inevitable, y la noción de un objeto estético, como la constitución de una estética, depende de ello. El suplemento es esencial. Todo lo que está apropiadamente enmarcado –expuesto en un museo, colgado en una galería, impreso en un libro de poemas– se convierte en un objeto artístico; pero si el enmarcamiento es lo que crea la obra de arte, entonces el marco no es una entidad determinable cuyas cualidades pueden ser aisladas (1984: 196-197).

Y es que para Derrida, el marco se diferencia de ambos (la obra de arte y el medio) como si fueran dos fondos en relación a cada uno se hunde en el otro: en relación a la obra el marco desaparece en el medio/pared y, progresivamente, en el medio cultural general. Y en relación a ese medio, el marco se hunde en la obra separada del medio cultural general. El marco nunca es fondo, como lo son la obra o el medio; pero, para Derrida, esta figura que desaparece, este “suplemento marginal” es en cierta medida la “esencia” del arte (Derrida, 1987: 61). Y a la vista de su análisis de la *Crítica del juicio*, concluye Derrida:

Sacar de un cuadro toda representación, significación, tema, texto como significado intencionado, sacar también todo el material (lienzos, pinturas) que para Kant no puede ser belleza en sí mismo, borrar cualquier dibujo orientado hacia un fin determinable, sacar su trasfondo y su base social, histórica, política y económica, y ¿qué queda? El marco, el encuadre, un juego de formas y líneas que son estructuralmente homogéneas respecto a la estructura del marco⁹.

Hemos visto así cómo el análisis derrideano concluye con el movimiento deconstructivo que afirma la centralidad de lo que se suponía marginal. En *Meditación del marco*, Ortega era muy consciente de esto, aunque no se extiende en el análisis de las implicaciones filosóficas del papel que él mismo otorga al marco en su relación con el *ergon*. El poder o centralidad del marco, sin embargo,

⁹ Para esta cita he utilizado la traducción al castellano de Luis Cremades del libro de Jonathan Culler, *On Deconstruction [Sobre la deconstrucción]* (1984: 174).

está en Ortega explícitamente expresado. En cuanto a la retórica que utiliza en su meditación –como en el caso de Derrida en “Parergon,” aunque de forma distinta– tal retórica también indica, con el ingenio que caracteriza su escritura, la importancia metafísica que Ortega otorga al marco. Así, al comienzo de la *Meditación*, leemos ya que:

Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. *El uno necesita al otro* [...]. La relación entre uno y otro es, pues, *esencial* y no fortuita; tiene el carácter de una exigencia fisiológica, como el sistema nervioso exige el sanguíneo, y viceversa, como el tronco aspira a culminar en una cabeza y la cabeza a asentarse en un tronco. (II, 309; cursivas mías).

Como se ve, la asociación que Ortega establece entre marco y cuadro desborda incluso la lógica suplementaria de Derrida. Tal lógica suplementaria supone el privilegio intencional de un término que, tras el análisis del discurso en el que se inserta, se muestra dependiente del término no privilegiado porque los dos comparten unas cualidades comunes¹⁰. Las cualidades comunes entre marco/*parergon* y la obra/*ergon* ya las hemos visto en la primera sección de este ensayo al hablar de cómo, dentro de la estética formalista que descansa en la construcción sistemática de marcos, los mecanismos o procedimientos de des-familiarización constituyen el marco delimitador del arte. Ahora bien, en las

¹⁰ Uno de los ejemplos clásicos que Derrida nos ofrece de esta lógica se encuentra en su libro *De la Grammatologie* (yo utilizo la versión inglesa titulada *Of Grammatology*) y se refiere al discurso roussoniano de la educación como suplemento de la naturaleza. Ésta se presenta en principio como plena y completa, pero a medida que Rousseau desarrolla su argumento éste acaba mostrando que la naturaleza para ser más ella misma necesita el suplemento de la educación. La naturaleza humana necesitaría a su supuesto contrario, la educación, para ser más fiel a sí misma. En otro ejemplo de lógica suplementaria, Derrida muestra que el privilegio que Rousseau otorga al lenguaje hablado se deshace en favor de la escritura al decir: “Amaría a la sociedad como otros lo hacen si no estuviera seguro de colocarme no sólo en desventaja sino de volverme completamente diferente de lo que soy. La decisión que he tomado de escribir y esconderme es precisamente la que me cuadra. Si estuviera presente nadie hubiese sabido nunca lo que valgo” (traducción de Luis Cremades, 1984: 94). Para un mayor desarrollo del significado de la lógica suplementaria véase *Of Grammatology*, parte II, y la sección “Writing and Logocentrism” de Culler (1984).

En *La deshumanización del arte* encontramos un ejemplo de lógica suplementaria deconstructiva cuando, en relación al arte nuevo, Ortega subraya el carácter humorístico, antipático, de este arte: esta nueva vista sobre el arte no pretende ir más allá de lo artístico, no se carga a sí misma ni al arte con ninguna responsabilidad sobre los destinos humanos. El arte nuevo es “farsa” y “se burla de sí mismo”, “intrascendente” (Ortega, 1983: 46, 50). Pero en relación a esta intrascendencia, Ortega dice que el arte nuevo es “un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo” (Ortega, 1983: 51). Considerando que Ortega ya nos ha dicho que el arte nuevo es “racional” (Ortega, 1983: 20) nos encontramos con la paradoja de que cuanto más distancia y racionalidad se inyecten en el arte nuevo más puerilidad se consigue.

palabras de Ortega que acabamos de ver provenientes de *Meditación del marco*, la relación se hace todavía más explícita: cuadro y marco son parte de *un todo orgánico*. Se necesitan mutuamente como las partes de un organismo se necesitan para que éste conserve su integridad. Orgánicamente, Ortega no privilegia a uno sobre el otro. El todo es *más y anterior* a la suma de las partes. En otras palabras, según la analogía biológica que Ortega utiliza, sería impensable considerar un cuadro sin marco o un marco sin cuadro, como sería impensable considerar un sistema nervioso sin sistema sanguíneo —la existencia de ambos está ya inserta originalmente en la noción del organismo al que pertenecen o pertenecerán.

Es más, la *Meditación* propone abiertamente que el marco es de por sí *creativo*: “el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través” (II, 209), y añade después que la ventana o el arco, cuando actúan como un marco, generan la estetización del mundo externo: “un rincón de ciudad o paisaje, visto al través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación de ideal. Lo propio acontece con las cosas lejanas que recorta la inequívoca curva de un arco” (II, 311). No es casualidad que Ortega mencione que las “cosas lejanas” tienden a convertirse en cuadro cuando se ven a través de un arco. La distancia, como ya sabemos, incluso si es física, contribuye a idealizar lo vivido y tiende a transformarlo en realidad contemplada, como años después de *Meditación del marco* ya hemos visto que defiende en *La deshumanización del arte*. Este poder del marco de idealizar lo que a su través se contempla no tiene su correspondiente en el cuadro: un cuadro no puede generar un marco.

Finalmente, la estructura retórica de *Meditación del marco* es de gran interés en la comprensión del papel fundamental que Ortega otorga al marco. El ensayo comienza como reflexión de Ortega frente a dos cuadros, uno del Greco —*Hombre con la mano al pecho* [sic]— y el otro la *Gioconda*. Dice Ortega que el *Hombre* siempre le ha parecido una representación de Don Juan, y que la sonrisa de *Gioconda* la convierte en una Doña Juana. El tema es demasiado sustancial, advierte Ortega, para limitarlo a un pliego, que es lo que se supone que tiene que escribir. Entonces piensa en un tema más “humilde”: un paisaje que frente a sí tiene del “humilde” pintor Darío Regoyos —pintor “que parecía ponerse de rodillas para pintar una col” (II, 308). Pero hasta este tema le parece a Ortega de demasiada enjundia para un sólo pliego. Así, llega Ortega a “un tema todavía más humilde que el humilde cuadro del humilde pintor” (II, 309): el marco dorado del cuadro de Regoyos. Después de meditar en los términos ya examinados sobre la función del marco, Ortega cierra su ensayo, como no podía ser menos, reconociendo su fracaso por no poder escribir solamente un pliego so-

bre el marco. El comentario es inevitablemente irónico considerando el papel crucial que Ortega otorga en su estética a la noción de marco. Pero, por si hubiera dudas, la reflexión termina con la manifestación de que no ha tratado de los cuadros sin marco. Así, leemos: “Convendría plantearse el sugestivo tema de por qué el cuadro en China y Japón no suele tener marco. Pero ¿cómo tocar este asunto que implica la diferenciación radical entre el arte del Extremo Oriente y el occidental, entre el corazón asiático y el europeo?” (II, 313). La función del marco es así tan sustancial en Ortega que por sí misma puede distinguir culturas, diferenciar “el corazón asiático y el europeo”. En último término, lo que Ortega realiza por medio de la estructura del ensayo es establecer un marco retórico al tema central del marco. Lo que enmarca al tema del marco son temas “de peso”. Los temas graves “de amor y de dolor” (II, 208), o la observación última sobre una diferencia espiritual entre culturas, enmarcan el discurso de Ortega sobre lo aparentemente menos relevante, el marco. Así, el cuadro se transforma en marco y el marco en cuadro —o el *parergon* se torna *ergon* y viceversa.

En fin, si ya vimos al final de la primera sección de este ensayo que la estética de la modernidad está comprometida con la noción de homogeneidad y pureza, la de la posmodernidad lo está con la de heterogeneidad e impureza. Así, dice John McGowan que: “frente a la obsesión modernista con la pureza, ahora interpretada como parte consustancial de la imperfección fundamental de la razón Occidental, encontramos la celebración posmoderna de la heterogeneidad” (1991: 20). Por ello, al enfatizar la esencialidad del marco/*parergon* frente a la de la obra/*ergon*, ejemplificando tal relación con una analogía biológica y enmarcando retóricamente lo habitualmente periférico con lo supuestamente central, Ortega apela a la heterogeneidad e impureza características de la cultura posmoderna, en cuyo discurso inevitablemente se instala.

III. Conclusión

En la primera parte del presente artículo hemos examinado el papel crucial que la noción de marco tiene para Ortega: el marco es un análogo del hermetismo que toda novela escrita para un público “moderno” debe poseer para ser artística. La deshumanización —o extrañamiento artístico, en el lenguaje formalista— sería pues el proceso de realización de la obra de arte hermética, es decir, el establecimiento del marco artístico por la utilización de técnicas o submarcos de naturaleza formal. El papel crucial que el marco tiene en la estética orteguiana de los años veinte inserta a Ortega plenamente en la estética de la modernidad, y su conexión y complementareidad con el pensamiento de los formalistas rusos ratifica tal inserción.

Pero si la noción de marco es esencial en la estética formal de la modernidad, también hemos descubierto una conexión igualmente importante: tal noción es claramente central al pensamiento posmoderno, como hace explícito tanto el ensayo de Jacques Derrida "Parergon" como el interés contemporáneo en las relaciones entre el centro y la periferia. En consecuencia, *Meditación del marco* se nos presenta como un texto no sólo alojado en la estética de su propia circunstancia cultural y temporal, sino como una reflexión absolutamente relevante a nuestra propia contemporaneidad. ●

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CULLER, JONATHAN (1982), *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell UP.
- (1984), *Sobre la deconstrucción*, Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, JACQUES (1976), *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- (1987), *The Truth in Painting*. Trans. Geoff Benington and Ian McLeod. Chicago: Chicago UP.
- EAGLETON, TERRY (1983), *Literary Theory*. Minneapolis: Minneapolis UP.
- ERLICH, VICTOR (1981), *Russian Formalism*. 3 ed. New Haven: Yale UP.
- JAMESON, FREDRIC (1974), *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton UP.
- KANT, MANUEL (1984), *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe.
- LEMON, LEE T., y REIS, MARION J., trad. y ed. (1965), *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- McGOWAN, JOHN (1991), *Postmodernism and Its Critics*. Ithaca: Cornell UP.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1995), *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza.
- (1983), *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza.
- *Obras completas*. 12 volúmenes. Vol. 2. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1987.
- SKLOVSKY, VICTOR, "Art as Technique." *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. Third ed. New York: Longman, 1994.
- SIMMEL, GEORG (1997), *Simmel on Culture*. Ed. David Frisby and Mike Featherstone. London: Sage.
- TODOROV, TZVETAN (1987), *Literature and Its Critics*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP.