



Desrealización y diferencia: conceptos fundamentales de la estética de Ortega y Gasset

Derealization and difference: fundamental concepts of Ortega y Gasset's aesthetics

Antonio Gutiérrez Pozo

Doctor en Filosofía por la Universidad de Sevilla, España, profesor titular de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, España, e-mail: agpozo@us.es

Resumen

En este artículo pensamos críticamente la estética de Ortega y Gasset. Esa estética consiste básicamente en una filosofía del arte, cuyo tema principal es la pregunta por la esencia del arte. Ortega piensa que el arte es desrealización e irrealidad. Esto significa que el arte es algo esencialmente diferente de la realidad. Para Ortega, esa diferencia es estética y ontológica. Esa diferencia es su pensamiento estético fundamental y lo que distingue su filosofía estética de la hermenéutica, la deconstrucción y el arte conceptual. Para Ortega, arte y realidad son dos mundos absolutamente diferentes, pero en

la filosofía contemporánea hermenéutica y deconstructiva esta delimitación no es evidente. La pregunta '¿qué es el arte?' es ya una respuesta.

Palabras-clave: Ortega y Gasset. Arte. Diferencia estética. Desrealización. Irrealidad.

Abstract

In this article we think critically the aesthetics of Ortega y Gasset. This aesthetics consists basically in a philosophy of art which main theme is the question of the essence of art. Ortega thinks that art is derealization and irreality. This means that art is something essentially different from the reality. For Ortega, this difference is aesthetic and ontological. This difference is his fundamental aesthetic thought, and this is what distinguishes his aesthetic philosophy from hermeneutics, deconstruction and from conceptual art. For Ortega, art and reality are two absolutely different worlds, but in the contemporary hermeneutic and deconstructionist philosophy this delimitation is not evident. The question 'what is art?' is already an answer.

Keywords: Ortega y Gasset. Art. Aesthetic difference. Derealization. Irreality.

Introducción

En este trabajo nos preguntamos si el pensamiento estético/filosófico de Ortega y Gasset puede decirnos algo sobre la naturaleza del arte que sea relevante para la reflexión estética a principios del s. XXI. Esta pregunta nos obliga a buscar del modo más crítico posible la esencia de la filosofía del arte orteguiana para descubrir sus ideas fundamentales. Ortega no nos dejó su sistema estético cristalizado en un libro, pero ello no impide que afirmemos la existencia en su obra de una reflexión filosófica coherente y estructurada de carácter estético, y cuya pregunta radical es la pregunta por la esencia del arte. No podía ser de otro modo si tenemos presente que una estética filosófica representa ante todo una comprensión filosófica del arte, cuyo primer problema tiene que ser la aclaración de la sustancia misma del arte.

Aunque el texto que nos va a servir de hilo conductor en esta investigación es también el más conocido y significativo de su obra estética,

La deshumanización del arte – publicado en forma de artículos en el diario *El Sol* en 1924 y aparecido como libro en 1925 –, Ortega y Gasset publicó otros textos en la década de los veinte que desarrollan las tesis que aparecen en aquel trabajo, p. e. *Meditación del marco* (1921), *Musicalia* (1921), *Sobre el punto de vista en las artes* (1924) o *Ideas sobre la novela* (1925). Todas esas obras a su vez continúan y profundizan las tesis sobre el arte que Ortega había presentado ya, especialmente en *Meditaciones del Quijote* (1914) y *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914). Ortega y Gasset retomó su reflexión sobre el arte al final de su obra en algunos trabajos como *Idea del teatro* (1946) y *Velázquez* (1943-1954), textos donde lo estético se mezcla con lo antropológico y con la razón biográfico/histórica.

La diferencia estética y ontológica

Ortega y Gasset escribe sus trabajos de estética desde 1910 en relación más o menos explícita con los desarrollos que se producen en la vanguardia artística, a la que él mismo llama ‘arte joven’ o ‘arte nuevo’ en *La deshumanización del arte* (1925a, p. 353-386)¹. Es necesario advertir que esta determinación de ‘arte joven-nuevo’ no coincide exactamente con lo que llamamos ‘vanguardia artística’ puesto que Ortega y Gasset (1921a, p. 237) incluye bajo aquellas denominaciones a artistas como Debussy, Mallarmé o Verlaine. Aunque no podemos por tanto saber con exactitud a qué fenómeno histórico/artístico llama Ortega y Gasset ‘arte joven-nuevo’ (URRUTIA, 2006, p. 13), esas expresiones orteguianas se refieren básicamente al arte de vanguardia de principios del s. XX. Ortega es consciente de que está naciendo un nuevo estilo, y su voluntad filosófica de apertura y tolerancia intelectual, que le lleva constantemente a medirse reflexivamente con la actualidad, le empuja en este caso a pensar esa novedosa experiencia artística. Contra la simple apertura ciega a lo nuevo porque presupone una injustificada identidad entre lo nuevo y lo bueno, la tolerancia y apertura de Ortega están animadas por la voluntad de comprensión: “Me ha movido exclusivamente la delicia

¹ Las citas de Ortega se refieren a la edición en doce tomos de sus *Obras Completas* (Cf. ‘Referencias’).

de intentar comprender” (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 386). Lejos de valorar y juzgar el arte de vanguardia, Ortega presenta su texto *La deshumanización del arte* como un “ensayo de filiar el arte nuevo”, de manera que no pretende “ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas [...] El arte nuevo es un hecho universal” (1925a, p. 385, 359), y tenemos la obligación filosófica de comprenderlo, podríamos añadir.

Ortega confiesa que “las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocrementemente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular” (1925a, p. 364). De aquí se desprende que al filósofo Ortega y Gasset no le interesa lo concreto como tal del arte nuevo, sino que “lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética”, es decir, “una nueva intención del arte” (1925a, p. 364, 382). Lo que atrae la atención de Ortega como filósofo es “el sentido de los nuevos propósitos artísticos” (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 386). Pero, como es natural en una comprensión filosófica del arte, su meta es todavía más general: pretende desvelar la esencia del arte a partir de la reflexión sobre las manifestaciones particulares del arte joven. Esto no significa desentenderse de lo particular: la reflexión se dirige al hecho del arte joven, pero no para hacer teoría o crítica del arte, buscando el sentido de esa concreta expresión del arte, sino para hacer filosofía, o sea, para llegar al sentido del arte en general.

Si la teoría y la crítica hacen una primera reflexión, la filosofía supone una segunda reflexión sobre lo mismo, más profunda. Al pensar la esencia del arte joven, lo que Ortega y Gasset piensa es la esencia del arte en general. La actitud filosófica con la que Ortega y Gasset se acerca al arte nuevo es fenomenológica. Lo que hace es una fenomenología mundana del arte joven: va al hecho (hay una nueva forma de entender y hacer arte) a intuir su *eidos* más radical. Es por tanto un error concebir los trabajos estéticos de Ortega como contribuciones a la teoría, crítica o historia sobre el arte de vanguardia. Incluso, si contrastamos las ideas de *La deshumanización del arte* con el arte de vanguardia real, comprobaremos que el libro es decepcionante (BOZAL, 2000, p. 11).

El sentido del arte joven es claro para Ortega y Gasset (1925a, p. 364): “y buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte”. La esencia de la nueva sensibilidad artística es la “tendencia a la purificación del arte”, tendencia que “llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista” (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 359). Deshumanizar el arte es liberarlo de elementos de la realidad vivida o humana. La intención o tendencia estéticas del arte joven es constituir un arte puro, es decir, un arte que sea puro arte, un arte artístico, descargado de todo lo que no sea arte, liberado de *realidad*. El arte joven quiere ser ante todo y solamente arte, no realidad. La novedad del arte joven reside en el concepto de arte artístico o deshumanizado, frente al arte “des-artistizado” y supeditado a lo real/humano predominante en el s. XIX.

Ahora bien, esa comprensión del sentido del arte nuevo, que es una reflexión sobre la esencia del arte en general, presupone como condición indispensable la contraposición entre el arte y la realidad, la cual sólo es posible porque el arte es, para Ortega, irrealidad, virtualidad, ficción, idealidad, inverosimilitud o metáfora, esto es, esencialmente otra cosa que la realidad. Esa contraposición se fundamenta a su vez sobre la diferencia ontológica radical que establece Ortega no entre el ser y el ente, sino entre dos tipos de ser: el ser real y el ser irreal. Los objetos artísticos en tanto que tales pertenecen al ámbito del ser irreal: “El objeto artístico, escribe Ortega y Gasset (1925a, p. 358), sólo es artístico en la medida en que no es real”. Este es el pensamiento estético fundamental de Ortega: la diferencia y contraposición entre arte (irrealidad) y realidad.

Gadamer considera que esa interpretación de lo estético basada en la “diferencia estética (*ästhetische Unterscheidung*)” impide una comprensión correcta (hermenéutica) del ser de lo estético, que, lejos de diferenciarse, se interpenetra en lo real (GADAMER, 1990, p. 91). Esa diferencia se debe a que piensa el ser de lo estético “partiendo de la experiencia de la realidad y lo concibe como una modificación de ésta”,

de manera que lo estético entonces – sea entendido como apariencia, ilusión o desrealización (*Entwirklichung*) – presupone “la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente” (GADAMER, 1990, p. 89)². Sin embargo, Ortega y Gasset (1914a, p. 262) entiende la creatividad artística sólo desde esa diferencia: “La esencia del arte es la creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales”, de modo que “el arte es esencialmente irrealización”. La misión del arte es inventar lo que no existe (algo irreal), y sólo eso es verdaderamente crear. El arte es entonces “genial transformismo”, “prestidigitación”, o sea, desrealización, transmutación de lo real en irreal (ORTEGA Y GASSET, 1947, p. 586). No se trata de crear objetos irreales, fantásticos, que no existan en la realidad, sino de crear en la realidad y con materiales provenientes de ella un nuevo orbe con un grado ontológico diferente, con el grado de idealidad o virtualidad. Los objetos artísticos son de otra sustancia ontológica diferente del ser real: la irrealidad o virtualidad.

Lo irreal del arte, la inverosimilitud artística, no se refiere al contenido de lo pintado, escrito etc., sino al ser de eso pintado o escrito: lo pintado puede ser un árbol o un puente, pero el árbol y el puente del cuadro ya no son el árbol y el puente reales sino *irrealizados*, es decir, ‘artistizados’, ‘estilizados’ o ‘metaforizados’ (ORTEGA Y GASSET, 1921b, p. 310). En este sentido define Ortega y Gasset el objeto estético como objeto metafórico y a la metáfora como “objeto estético elemental” (1914a, p. 257). La categoría de lo estético se mueve en un plano ontológico, el de la irrealidad, y representa un aumento virtual del mundo real abriendo en él el nuevo plano del ser

² Ahora bien, la “vuelta fenomenológica (*phänomenologische Rückgang*)” que Gadamer practica hacia lo estético le enseña que “la experiencia estética no piensa en absoluto desde el marco de esa referencia, y que, por contra, va la auténtica verdad en lo que ella misma experimenta” (GADAMER, 1990, p. 89). En lugar de ser una modificación del ser auténtico de la realidad, Gadamer sostiene más bien que la obra de arte – lo estético – es un nuevo modo de presentación de la propia realidad (1990, p. 121-126). Frente a la diferencia y contraposición ontológica que defiende Ortega entre arte y realidad, Gadamer defiende justo lo contrario, “el valor ontológico (*Seinsvalenz*)” de la imagen, de manera que entonces “la representación (*Darstellung*) mantiene una vinculación esencial con lo representado (*Dargestellten*), más aún, es que pertenece a ello” (1990, p. 139, 143). Por eso puede decir que lo estético representa verdaderamente un “incremento de ser (*Zuwachs an Sein*)” de la propia realidad a la que pertenece (1990, p. 145). Por tanto, el universo que aparece representado en la obra de arte no es un nuevo mundo irreal e autónomo que surge por desrealización del mundo real, respecto del cual es independiente, hermético e incommunicante, sino que es ese mismo mundo real pero en la “acrecentada verdad de su ser” (1990, p. 142).

irreal o virtual. Por eso, puede Ortega y Gasset (1921b, p. 311) definir la obra de arte como “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes”.

La diferencia ontológica que Ortega y Gasset establece como fundamento de su estética entre la realidad vivida o humana, el mundo real, y el mundo virtual, ideal o irreal de la ficción artística, es radical: son dos mundos ontológicamente opuestos y, por tanto, incomunicados, separados, que no se mezclan. Esa distinción equivale además a una contraposición entre el interior artístico e irreal y el exterior real. Desde esa perspectiva, comprende Ortega y Gasset el marco del cuadro o el telón del teatro: son delimitadores de dos ámbitos antagónicos, pared y cuadro, sala y escena, realidad y virtualidad en definitiva (1921b, p. 310s). Ortega corta los puentes entre los dos orbes: “Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba” (1925a, p. 371). El arte comienza donde acaba la vida real. El ámbito artístico es hermético, es decir, sólo está hecho de irrealidad, de arte. El mundo hermético del arte nos devuelve al concepto de arte artístico. El arte sólo puede ser artístico, o sea, hecho de su sustancia ontológica: la irrealidad. En el ámbito incomunicado y hermético del arte no entra lo real; es un mundo *macizo* de arte. El arte entonces es autónomo en el sentido de que no es relativamente a nada exterior-real a él. Así, refiriéndose a la novela, Ortega y Gasset (1925b, p. 412) escribe que “no puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior”.

El arte es autónomo en el mismo sentido en que es artístico: porque rompe con el principio de mimesis y representación, es decir, rompe la relación con el mundo real o exterior (al arte) que supuestamente representaría. Esa tesis habrá que matizarla más adelante con mayor precisión. La obra de arte no es para Ortega y Gasset un instrumento que nos lleva a otra cosa, la realidad, que es la actividad propia del representar. Ortega ha destruido los puentes entre arte y realidad, ha cortado el hilo de la representación. La obra de arte ha de sostenerse en ella misma, no en la realidad exterior. Sólo la obra de arte que abandona el principio de representación y renuncia a imitar lo real puede llegar a ser lo que verdaderamente es: arte, irrealidad. La obra de arte no representa nada fuera de sí misma: no es “la ficción de una realidad, sino la realidad de

una ficción” (MOLINUEVO, 1995, p. 35). El arte no es una representación (irreal) de lo real; no está supeditado a lo real que representaría, como si fuera un medio o soporte de lo real, sino que es la presencia efectiva y real de una irrealidad o ficción. No olvidemos que la obra de arte es para Ortega un ‘interior’ autónomo e incomunicante, y que por eso no puede ‘ser relativamente’ (referirse) a ningún ‘fuera’. Esto es el ‘arte artístico’: realizar la ficción o irrealidad que es el arte, sustancializar lo artístico, en lugar de supeditarlo (relativizarlo) a lo real representado.

La imposibilidad del arte deshumanizado

Frente a esa deshumanización o desrealización, que representa lo propiamente esencial del arte, un arte que tiende a ser ‘artístico’, Ortega y Gasset considera que el arte dominante en el s. XIX (romanticismo y naturalismo) tenía una común raíz realista (1925a, p. 358), lo que significa que supeditaba lo artístico a la realidad vivida o humana. Contra el principio estético fundamental de diferencia y contraposición, en el arte del s. XIX la realidad era su sustancia, no el arte. Los artistas del s. XIX “reducían a un *mínimum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas” (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 358). Lejos de realizar la ficción y aislarla en un ámbito hermético, distinto de la realidad, el arte realista decimonónico era la continuación de la realidad, de la vida humana. No pretendía ser otro ámbito, el mundo de la ficción artística, sino que pretendía ser ficción de realidad, una representación (virtual) de las realidades vitales y humanas. En vez de ser un arte autónomo, el arte *realista* del s. XIX hace de lo artístico mero instrumento para otras cosas. Ese *arte realista*, tal como lo entiende Ortega, frente al *arte artístico*, era poco hermético, nada incomunicante; amaba la confusión de fronteras y detestaba el marco, la demarcación de los límites entre el arte y la vida. Ortega considera que en el arte decimonónico la esencia desrealizadora del arte había sido olvidada.

Pero entonces el arte joven, que supone para Ortega la inversión de ese *realismo*, significa también para él la recuperación de la esencia perdida y olvidada del arte. Por este motivo, la reflexión sobre el arte

nuevo equivale en Ortega a la reflexión sobre la esencia del arte en general: intuir y desvelar su *eidós* supone intuir y desvelar el *eidós* 'arte'. El nuevo tiempo trae consigo un arte nuevo para el que el arte mismo vuelve a ser lo sustancial, un arte al que le repugna aquella confusión decimonónica de límites entre lo artístico y lo real, y que implica por tanto una ruptura con la realidad.

La nueva sensibilidad estética consiste en cortar puentes con la realidad que había invadido impropriamente el recinto irreal del arte, y en sustancializar (autonomizar) la objetividad (virtual) artística. De estar subordinado a lo real, se vuelve al arte volcado sobre sí mismo, sobre lo que auténticamente es, irrealidad. Para el arte realista del s. XIX, "es arte la bella envoltura que se adosa a lo vulgar", un adorno con el que se representa lo sustancial, lo real, y para el arte joven "es arte un arisco imperativo de belleza integral", o sea, lo puramente artístico, la belleza pura (ORTEGA Y GASSET, 1921a, p. 242). Por esto le interesaba a Ortega especialmente del arte nuevo su sentido, intención o tendencia, porque es lo que él considera lo esencial del arte: la tendencia a la purificación, deshumanización o desrealización, términos que Ortega y Gasset identifica.

Si más allá de esta intención desrealizadora no le interesaba demasiado el arte joven, era porque éste a su juicio trascendía la esencia misma del arte al pretender obtener un arte puro. Para Ortega, el arte puro o absolutamente artístico, es decir, el arte totalmente liberado de realidad, de realidad vivida y humana, el arte deshumanizado o desrealizado, no es posible. Pero lo que no sólo es posible sino que es la esencia del arte es la "operación de deshumanizar" o "tendencia a la purificación del arte", o sea, la "eliminación progresiva de los elementos humanos" (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 359, 366). Esa esencial operación de deshumanización o desrealización del arte consiste en la actividad de metaforizar la realidad para convertirla en la irrealidad que es la obra de arte (GUTIÉRREZ, 2000, p. 137-142).

Si el arte realista hacía del estilo mero adorno de la realidad a la que se supeditaba representacionalmente, el arte puro pretende hacer del estilo sustancia extirpando todo resto de realidad. Pero la esencia del arte es la tendencia a desrealizar, o sea, a estilizar, porque "estilización implica deshumanización" y "no hay otra manera de deshumanizar

que estilizar” (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 368). Estilizar es desrealizar en el sentido de que deforma la realidad *artistizándola*, es decir, convirtiéndola en objeto artístico o metafórico – e irreal. El arte aumenta el mundo real añadiendo el irreal universo que él mismo es, y que consiste en la propia realidad estilizada, o sea, desrealizada. Ortega y Gasset se ve entre dos extremos, el extremo realista decimonónico, antiartístico, y el extremo ‘estilista’ del arte nuevo, que a su juicio ha malinterpretado la esencia deshumanizadora del arte al querer constituir un arte totalmente deshumanizado.

La definición orteguiana del arte como ‘operación de deshumanizar’ asegura que siempre ha de haber un punto de partida real que deshumanizar, la realidad vivida o humana, que es según Ortega y Gasset (1925a, p. 363) “‘la’ realidad por excelencia”; y un punto de llegada, la obra de arte, donde queda desrealizada o estilizada aquella realidad. La esencia desrealizadora del arte le obliga, pues, a partir de la realidad vivida o humana y proceder a su estilización/metaforización, esto es, a su modificación o metamorfosis artística. Por eso no puede haber un arte totalmente puro, sin realidad no artística: “El arte convertido en puro estilismo se desnuda, se convierte en un esquema sin materia” (ORTEGA Y GASSET, 1947, p. 622). Las obras de arte “donde no quedase resto alguno de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada” (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 363). El arte no puede ser sino modificación por desrealización de la realidad vital o humana, que, como punto necesario de partida de ese proceso, es la realidad por excelencia, lo auténticamente real frente a las irrealidades que resultan de esa desrealización.

Estas tesis nos exigen matizar algunas de nuestras anteriores afirmaciones. Así, la quiebra del principio de representación no puede ser radical, pues siempre queda algo de realidad vivida o humana en la obra, aunque esa realidad no puede entrar en el recinto imaginario de la obra si no es previamente desrealizada, estilizada o *artistizada*. Esto último nos permitirá aclarar el aparente desajuste que hay entre los tres elementos básicos de la estética orteguiana: la tendencia a deshumanizar, la tesis de que no hay arte puro, absolutamente deshumanizado, y la distinción radical y ontológica entre el mundo del arte y el mundo real que afirma la incomunicación entre ambos. ¿Cómo puede Ortega sostener la

distinción entre estos dos mundos sin asumir, al tiempo, el arte puro y afirmando más bien, en su lugar, que el mundo del arte necesita el mundo real, del que se nutre y sin el cual no es inteligible? ¿No parece existir cierta incompatibilidad entre la afirmación de este vínculo esencial entre los dos mundos y la afirmación simultánea de su incomunicación y diferencia ontológica? La solución a esta aparente contradicción ya ha sido expuesta: aunque el arte parte de la realidad vital, ésta sólo se convierte en arte mediante su transformación ontológica en irrealidad, o sea, des-realizada, estilizada o metaforizada, lo que implica que ya el mundo artístico e irreal es otra cosa respecto del real.

Así, puede Ortega y Gasset diferenciar radicalmente arte-realidad y vincularlos: la irrealidad del universo artístico, distinto ontológicamente de la realidad vital, no es sino una modificación por desrealización de esa auténtica realidad. El arte no es para Ortega y Gasset representación de la realidad, pero algo de realidad queda en el arte, aunque irrealizada, metaforizada. La propia comprensión de lo estético como una modificación – desrealización – del ser auténtico de la realidad vivida, es la causa de la diferencia radical entre lo estético/artístico y lo real³.

Ortega y Gasset usa distintos términos equivalentes para definir la esencia del arte: desrealizar, deshumanizar, metaforizar, estilizar, metamorfosear, irrealizar – *artistizar*, hemos añadido –, lo real en la irrealidad o virtualidad que es la obra de arte. La estética orteguiana está elaborada desde el esquema de la acción creativa, de modo que podemos considerarla una estética de la creatividad. Lo esencial en ella, el crear, consiste en la actividad de desrealizar. Por eso Ortega y Gasset sostiene que en esa evasión de lo real que es el arte en tanto desrealizar “no le importa tanto el término *ad quem*”, el punto de llegada, la obra de arte que resulta, “como el término *a quo*, el aspecto humano que destruye” (1925a, p. 366), esto es, la realidad de que parte y que desrealiza. Ahora bien, según Ortega y Gasset (1914b, p. 382) ese punto de partida, “la realidad es por sí misma antipoética”. Pero también nos ha advertido

³ Y es también la razón de que para Ortega, a diferencia de Gadamer, la representación artística no pertenezca a lo representado, carezca de valor ontológico, ni suponga un incremento del ser.

que la realidad puede ser estilizada y devenir artística, y por tanto ser representada, pero no ya por sí misma, en tanto realidad, sino desrealizada, o sea, en tanto irrealdad o virtualidad. Por eso la sustancia del arte no puede ser sino la operación de desrealizar. Pero recordemos que para Ortega y Gasset (1925a, p. 368) no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. La realidad sólo puede ser estilizada o artística desrealizándola, pero, al tiempo, no existe otro modo de desrealizar que estilizar o *artistizar*. Estilizar implica desrealizar y desrealizar exige estilizar. Pero cómo se desrealiza lo real, cómo se estiliza la realidad, cómo deviene artística. La respuesta de Ortega y Gasset (1914a, p. 257) es inequívoca: metafórico. Por esto pudo afirmar que “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa”. La estética de Ortega es una estética de la metáfora, que puede considerarse su concepto principal (Cf. GARCÍA, 1997, p. 129-134, 140-144; GUTIÉRREZ, 2000, p. 129-151). La pregunta acerca de cómo se desrealiza o estiliza lo real puede suplantarse en la estética de Ortega por la pregunta acerca de cómo se metaforiza.

Arte e intrasubjetividad

La metáfora como esencia del arte es una operación casi mágica que consigue que unas cosas (reales) se vuelvan otras (irreales) (ORTEGA Y GASSET, 1947, p. 587). La capacidad metafórica del arte logra que unas personas concretas se conviertan en Hamlet y Ofelia en una obra de teatro, que el ciprés sea una llama en un poema, y que unos colores, líneas y formas en un cuadro de unos centímetros sean un paisaje inmenso de kilómetros. No es posible realmente que unas cosas sean otras; sólo pueden serlo irreal o metafóricamente, es decir, desrealizándolas. El Hamlet y la Ofelia del teatro son irreales, como el ciprés y la llama del poema, y el paisaje del cuadro.

Por tanto, el poder metafórico del arte consiste en desrealizar lo real para constituir una nueva objetividad irreal, virtual o metafórica. Pero cómo se metaforiza, cómo se desrealiza. Según Ortega y Gasset, volviéndonos de espaldas a las cosas como realidades y quedándonos en el mundo de la conciencia, limitándonos entonces a los moldes

mentales de las cosas reales, a las huellas, reacciones o sentimientos subjetivos que producen las imágenes objetivas; reduciéndonos en definitiva a la *conciencia de* las cosas reales.

Esta respuesta orteguiana a la pregunta por la desrealización está elaborada a partir de una apropiación *sui generis* de la fenomenología husserliana. Ortega y Gasset escribe que toda imagen de un objeto real tiene dos caras, de modo que por una es imagen de esa cosa y por la otra es, en tanto imagen, algo del sujeto, un estado subjetivo, un momento de un yo. A este estado o 'conciencia de' Ortega y Gasset prefiere llamarlo 'sentimiento', 'lugar sentimental' o 'forma yo' de la cosa (1914a, p. 260s). En conclusión, escribe Ortega y Gasset, "la desrealización no se logra si no es por una supeditación de la parte que en la imagen mira al objeto a la parte que ella tiene de subjetiva, de sentimental, de porción de un yo" (1914a, p. 263). Se desrealiza renunciando a las realidades en favor de sus lugares sentimentales, y jugando con ellas es posible crear nuevas ideas, nuevos universos virtuales, obras de arte. Metaforizar implica reducirnos a la huella sentimental que dejan en nosotros las realidades, a nuestra *conciencia de* ellas. Por eso, Ortega y Gasset (1914a, p. 261n) ha podido definir la metáfora como "transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental".

Así, en el caso del verso que Ortega presenta, el ciprés *e com l'espectre d'una flama morta*, tenemos dos cosas reales, el ciprés y la llama, y sus respectivas *conciencia de* o lugares sentimentales. En este orbe de la conciencia es donde se produce la identidad entre la 'forma yo' del ciprés y la de la llama, y de ahí surge la nueva objetividad virtual, el objeto estético o metafórico 'ciprés/espectro de llama muerta'. Sólo en ese plano es posible que un ciprés – en rigor, el 'sentimiento ciprés' – se vuelva llama – el 'sentimiento llama' – creando un nuevo objeto irreal y artístico. Las cosas reales pueden volverse otras y, en consecuencia, identificarse con otras cosas diferentes, si nos reducimos a sus 'lugares sentimentales'. Ortega y Gasset precisa que "el sentimiento-ciprés y el sentimiento-llama son idénticos. ¿Por qué? ¡Ah!, no sabemos por qué: es el hecho siempre irracional del arte [...] Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo" (1914a, p. 261).

La creatividad artística consiste, pues, en el descubrimiento de estas irracionales identidades entre distintos lugares sentimentales o *conciencias de*. De tales descubrimientos no hay razones lógicas ni explicaciones conceptuales que permitan a otros realizar descubrimientos parecidos; se deben al genio del artista. Pues bien, como “la peculiar manera que en cada poeta [artista] hay de desrealizar las cosas es el estilo”, y como la desrealización consiste en reducirse a las reacciones subjetivo-sentimentales que producen las realidades, “el yo de cada poeta [artista], concluye Ortega y Gasset (1914b, p. 327), es un nuevo diccionario, un nuevo idioma al través del cual llega a nosotros objetos, como el ciprés-llama de quien no teníamos noticias” (ORTEGA Y GASSET, 1914a, p. 263). Ortega y Gasset escribe que “las cosas artísticas son de una sustancia llamada estilo” (1914b, p. 327), y cada artista es un estilo o modo de desrealizar, o sea, un descubrimiento de metáforas o identidades novedosas entre inesperados lugares sentimentales, operación cuyo resultado es la nueva objetividad irreal en que consiste la obra de arte.

Ahora bien, ese universo de los lugares sentimentales – la *conciencia de* – sólo se nos da tras el esfuerzo reflexivo de la *epojé*, y nunca en la actitud natural del vivir, en la cual estamos en contacto con las cosas reales, no con sus huellas subjetivas. La filosofía fenomenológica se basa en la realización de ese esfuerzo reflexivo al que considera única posible puerta de entrada en la propia filosofía. Pero esa *epojé* no es patrimonio exclusivo de la filosofía. Esta comprensión orteguiana del arte insinúa que en todo artista se produce una *epojé natural* y de índole sentimental, esto es, una reflexión espontánea, sin conciencia conceptual, sobre los lugares sentimentales mediante la cual descubre – sin conceptos – aquellas identidades entre las distintas *formas-yo* de las realidades con las que nos sorprende creando – descubriendo – nuevos e insospechados mundos irreales.

Además, este nuevo ámbito de los lugares sentimentales, aunque sólo aparece en relación con la conciencia y el sujeto, no es algo meramente subjetivo: es un universo objetivo, pero sólo es en el sujeto. El lugar sentimental o *forma-yo* del ciprés es sólo en el sujeto, pero tiene una consistencia objetiva-sentimental: inmanente al sujeto, es un *logos* o sentido sentimental con el que el artista trabaja. Para destacar la peculiaridad de esta ‘objetividad subjetiva’, Ortega y Gasset la ha

denominado “lo intrasubjetivo”, es decir, es *algo* que se da dentro del sujeto pero que posee una estructura objetiva, de índole sentimental en este caso, y añade que este término designa lo que se llamaba ‘contenido de conciencia’ (ORTEGA Y GASSET, 1924, p. 455).

Hay otros planos de la intrasubjetividad, de naturaleza lógico/conceptual, pero el arte trabaja en el nivel intrasubjetivo sentimental. El artista descubre identidades en el orbe de sus lugares sentimentales que le permiten crear/descubrir ‘ideas’ que están dentro de él mismo pero que son válidas objetivo/sentimentalmente para todos, como el ‘ciprés/espectro de llama muerta’. Esto es lo intrasubjetivo sentimental. Esas ideas, afirma Ortega y Gasset (1924, p. 455) “son también objetos, pero objetos ideales, inmanentes al sujeto o intrasubjetivos”. Frente a la mera sensación, cuyo contenido es real, el contenido de nuestras ideas – lo ideado – es irreal o ideal, pues sólo se da en el sujeto y no en la realidad, “pero no por eso es meramente subjetivo”, sino que, aunque no le corresponda nada real y fuese pura alucinación, no “dejaría de ser un mundo, un universo objetivo”, que “posee una peculiar independencia frente al sujeto que lo imagina” (ORTEGA Y GASSET, 1924, p. 457)⁴.

Ortega sostiene la existencia de una ley que rige tanto la historia de la pintura y, en general, del arte occidental, como la historia de la filosofía, y según ella se ha pasado de atender a la realidad externa a fijarse en la interioridad del sujeto, en lo intrasubjetivo (ORTEGA Y GASSET, 1924, p. 447-457). Ortega y Gasset (1925a, p. 376) afirma por tanto una coincidencia entre la filosofía (fenomenológica) del s. XX, y su descubrimiento de la *conciencia de*, y el arte de la vanguardia (1924, p. 457). Ortega y Gasset (1925a, p. 376) escribe que:

el expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las

⁴ El *Quijote* de Cervantes será una ficción, pero es una idea objetiva, un *objeto* virtual o ideal; como lo son también, dentro del libro cervantino, los gigantes y demás alucinaciones del personaje Don Quijote, que no serán realidades fuera del cerebro quijotesco, pero que tienen, dentro de él, una objetividad ideal. La diferencia entre estos dos casos no reside en el carácter de lo ideado, sino en el hecho de que Don Quijote piensa que sus alucinaciones son realidades, y Cervantes, que no ha perdido el sentido para la irrealidad, es consciente del carácter ficticio de su ficción.

cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.

La actitud natural o *humana* de la mente consiste en un movimiento que “va de los conceptos al mundo”, de modo que con las ideas vemos las cosas, y aunque “entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia”, pues “lo real rebosa siempre del concepto” y “el objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea”, Ortega y Gasset (1925a, p. 375s) afirma que “la tendencia natural [humana] nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma”. Así, *humanamente*, actúa el pintor tradicional *realista*, que, con intención mimético/representativa, cuando hace un retrato “pretende haberse apoderado de la realidad de la persona”, aunque realmente lo que ha hecho es pintar una (su) idea de esa persona (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 376).

Frente a este arte *humano*, la deshumanización del arte implica no creer que nuestra idea de la cosa sea la cosa, y resolverse a pintar nuestra propia idea, lo intrasubjetivo. Si el cuadro tradicional mimético se dirigía ingenuamente a la realidad exterior y fracasaba, creyendo que la idea de lo real que pintaba era lo real mismo, el cuadro deshumanizado, según Ortega, al reducirse a la idea intrasubjetiva, es la verdad misma, pues ya no pretende ser la realidad, sino sólo lo que auténticamente es: un cuadro, es decir, la expresión de la idea de aquella realidad, una irrealidad (ORTEGA Y GASSET, 1925a, p. 376).

Si el arte tradicional mimético tenía por objeto la realidad, a la que se supeditaba, el arte joven vanguardista invierte esta tendencia natural y mimética, de manera que en vez de llevar al *dentro* de la obra de arte lo que está *fuera*, en la realidad exterior, se empeña por llevar a la obra lo que está *dentro* del sujeto, lo intrasubjetivo, los objetos virtuales ideados por el artista. El arte nuevo ya no se subordina a lo real representándolo miméticamente, sino que es auténticamente arte, o sea, creación de un mundo irreal y autónomo que ha ideado-descubierto el artista en su intrasubjetividad, de modo que “los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectores de paisajes

y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora, surtidores de irrealidad” (ORTEGA Y GASSET, 1924, p. 455).

Conclusión: la felicidad conceptual del marco

Ortega y Gasset define la esencia del arte – orbe diferente de la realidad –, y al hacerlo choca con uno de los elementos claves del arte de nuestro tiempo: la problematicidad de lo artístico en tanto que tal. El arte de hoy se caracteriza por problematizarse radicalmente: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia: en arte todo se ha vuelto posible” (ADORNO, 1984, p. 9). Para Ortega y Gasset, en cambio, parece que sí hay evidencias estéticas. Sus diferencias virtual-real, interior-exterior, artístico-no artístico, que responden a la pregunta de qué es lo artístico, se sostienen sobre la máxima evidencia: el presupuesto de lo artístico. La estética orteguiana no se elabora en torno al asunto central de la estética contemporánea: la problemática de lo artístico mismo, qué es artístico, qué no y por qué. Ortega y Gasset se plantea ciertamente el problema de la esencia del arte, pero no es menos cierto que, al preguntar por el arte y definirlo, da por supuesto lo artístico, lo que disuelve la problematicidad esencial del arte actual.

Al definir el arte como desrealización, Ortega desemboca en la distinción radical entre el mundo real y el mundo del arte. Desemboca, en suma, en el concepto de “marco”, que establece la delimitación radical entre los dos mundos, el real exterior y no artístico, y el interior artístico desrealizado y/o virtual, y de este modo deshace aquella problemática acerca de lo artístico (ORTEGA Y GASSET, 1921b, p. 309ss). Pero ¿no es esa diferencia entre arte y realidad lo que el arte contemporáneo pone más en cuestión, y lo que más provoca a la reflexión? El arte actual ha conseguido que no tengamos tan clara la delimitación entre el mundo del arte y la realidad. Ortega y Gasset en cambio, pensador del *marco*, sí. Por eso no experimentó la falta de evidencia en torno al arte propia de nuestra época, ni se planteó la pregunta acerca de si esto o aquello es o no arte, pregunta que sólo tiene sentido cuando se rompen

los límites o marcos que separan arte y realidad. Pero Ortega y Gasset hizo lo contrario, rechazar la confusión, cortar los puentes. Por eso, pudo pensar el arte todavía desde la felicidad conceptual del marco.

Por este motivo, el concepto de “marco” como límite entre aquellos dos mundos comunicantes no convierte a Ortega y Gasset en un pensador posmoderno en sentido deconstructivista, tal como se ha sostenido (LA RUBIA, 2005, p. 257ss). Más bien su “meditación del marco” muestra que Ortega y Gasset asume la esencia delimitadora de la estética moderna, lo que le impidió problematizar *filosóficamente* lo artístico siguiendo la pregunta planteada *artísticamente* a partir de los *ready made*s de Duchamp: la pregunta por los límites y por qué tal objeto es arte y otro, materialmente indiscernible, no lo es. En lugar de ello, Ortega y Gasset adopta como presupuesto un discurso que, según Derrida, subyace a toda la filosofía del arte desde Platón hasta Hegel, Husserl y Heidegger, “un discurso sobre el límite entre el adentro (*dedans*) y el afuera (*dehors*) del objeto artístico, un discurso sobre el marco (*cadre*)” (2010, p. 53). Ese límite/diferencia incluye la posibilidad de la pregunta por el arte. Pero la pregunta “qué es arte”, subraya Derrida, es ya una respuesta, pues presupone esa oposición conceptual de naturaleza logocéntrica entre lo externo y lo interno, el sentido y la forma; presupone, en suma, “lo artístico”. Esa pregunta supone creer que, más allá de las distintas formas en que se manifiesta el arte, hay un sentido (en sí) de arte, que es el que desde el interior *informa* las formas en que acontece. En definitiva, escribe Derrida (2010, p. 26):

se hace del arte un objeto en el que se pretende distinguir un sentido interior (*sens intérieur*), lo invariante, y una multiplicidad de variaciones externas a través de las cuales, como velos, se intentaría ver o restaurar el sentido verdadero, pleno, originario: uno, desnudo.

Para el discurso filosófico tradicional sobre el arte que Ortega y Gasset asume hay, pues, *un* sentido interno de arte y por eso, según Derrida (2010, p. 74) “presupone que podemos distinguir rigurosamente entre lo intrínseco y lo extrínseco”, de modo que lo estético/artístico es lo de dentro y lo no estético – la realidad – es el elemento extrínseco que rodea la “isla del arte”, expresión que no por casualidad es uno de los títulos de la

Meditación de marco orteguiana (1921b, p. 310). Por esta razón, para Ortega y Gasset, lo esencial no es el marco sino la sustancia irreal rodeada por el marco. Ortega y Gasset realiza la meditación sobre el marco para afirmar esa irrealidad, de manera que presupone la diferencia entre la realidad no artística y lo artístico, que se convierte en su pensamiento estético central.

La pregunta por el arte que plantea Ortega y Gasset presupone ya la existencia de lo artístico, y una vez presupuesto ese *quid*, ese *logos*, ‘sólo’ tiene que preguntarse por su consistencia – desrealizadora e irreal, según Ortega y Gasset. Derrida, en cambio, en lugar de partir de esa diferencia, la cuestiona, filosofa sobre ella, y por eso para él lo esencial es el marco. El resultado del cuestionamiento derridiano es la deconstrucción, o sea, la desaparición de la diferencia sobre la que se apoyaba la estética tradicional entre el *dentro* central, lo artístico, y el *fuera* marginal, la realidad. Calificar a la deconstrucción de *pensamiento del afuera* no significa insistir en la diferencia – afirmando ahora el ‘fuera’ frente al ‘dentro’–, sino más bien deconstruirla. La estética de Ortega y Gasset, ni posmoderna ni deconstructiva, es un pensamiento del *dentro*, y por tanto de la diferencia, y de ahí que necesite el marco delimitador: “Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera” (ORTEGA Y GASSET, 1921b, p. 309). En definitiva, no hay cuadro sin marco.

En vez de preguntarse por ejemplo qué diferencia al urinario *Fountain* de otros urinarios como el de Duchamp que cumplen su función en los servicios públicos, Ortega y Gasset insistió en la radicalidad de las fronteras entre los dos mundos (real y artístico) y en su incomunicación. En lugar de seguir el camino más deconstructivo y posmoderno que sigue el propio arte conceptual de Duchamp a Warhol, se aferró a la diferencia como discurso esencial sobre el que cimentó su reflexión filosófica sobre el arte. Lejos de interrogarse por la diferencia misma y cuestionarla, Ortega y Gasset la supuso y asumió como elemento clave en la distinción de los dos orbes y en la afirmación de la autonomía de la sustancia artística.

Cuando afirmó que la “asociación de marco y cuadro no es accidental”, que por tanto “el uno necesita del otro”, y que en consecuencia no sólo no hay cuadro sin marco sino que además “el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de

que, cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto ve a su través" (ORTEGA Y GASSET, 1921b, p. 309), Ortega y Gasset tal vez pudo haber girado su reflexión en una dirección más posmoderna/deconstructiva. El marco es ahí comprendido como un poder desrealizador de lo enmarcado porque introduce una distancia entre esto último y lo real. El objeto se desrealiza por el hecho de ser enmarcado, distanciado o diferenciado. Pero si al mover un marco sobre lo real se convierte en cuadro lo enmarcado, la diferencia ontológica entre el ser real y el ser irreal, que es el fundamento de la diferencia estética, podría disolverse, pues de lo que se trata en el fondo es de enmarcar o no el objeto.

Al insinuar que al desplazar el marco varía también lo que es irreal y real, y por tanto también lo que es 'cuadro', o sea, lo artístico, Ortega y Gasset podía haber deducido que no había exterior-interior, dentro-fuera, y que en consecuencia esa supuesta diferencia no era lo fundamental, que es lo que hace Derrida. Pero en vez de hacer esto, en vez de reflexionar sobre el movimiento desrealizador del marco para deconstruir la esencialidad de la diferencia, lo que hace Ortega y Gasset es comprenderlo ya de entrada desde la propia diferencia entre interior irreal y exterior real, entre lo artístico y lo no artístico, algo que sólo es posible si dicha diferencia supone su irrenunciable punto de partida. Lo que le interesa a Ortega y Gasset del desplazamiento del marco, que convierte en artístico cuanto enmarca, no es que esto muestre lo infundado de la diferencia entre artístico/irreal y no artístico/real, sino que ese movimiento de enmarcación sigue constituyendo ámbitos de irrealidad y aislándolos frente a la realidad que los rodea, lo que significa, en suma, la reafirmación de la diferencia estético-ontológica.

Referências

ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984. (Gesammelte Schriften, Band 7).

BOZAL, V. *Prólogo. La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa, 2000.

DERRIDA, J. *La vérité en peinture* Paris: Flammarion, 2010.

GADAMER, H. G. **Wahrheit und Methode**. Hermeneutik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. (Gesammelte Werke, Band 1).

GARCÍA, R. **El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1997.

GUTIÉRREZ, A. "Obra de arte y metáfora en la estética de la razón vital". **Ágora: Papeles de filosofía**, v. 19, n. 1, p. 129-151, 2000.

LA RUBIA, F. **Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre M. de Unamuno y Ortega y Gasset**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

MOLINUEVO, J. L. **Estudio introductorio. El sentimiento estético de la vida**. Antología. Madrid: Tecnos, 1995.

ORTEGA Y GASSET, J. **Obras completas**. Madrid: Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983. (12 v.)

ORTEGA Y GASSET, J. **Ensayo de estética a manera de prólogo**. 1914a. v. VI.

ORTEGA Y GASSET, J. **Meditaciones del Quijote**. 1914b. v. I.

ORTEGA Y GASSET, J. **Musicalia**. 1921a. v. II.

ORTEGA Y GASSET, J. **Meditación del marco**. 1921b. v. II.

ORTEGA Y GASSET, J. **Sobre el punto de vista en las artes**. 1924. v. IV.

ORTEGA Y GASSET, J. **La deshumanización del arte**. 1925a. v. III.

ORTEGA Y GASSET, J. **Ideas sobre la novela**. 1925b. v. III.

ORTEGA Y GASSET, J. **Velázquez**. 1947. v. VIII.

URRUTIA, J. "Vitalidad de la deshumanización del arte". **Revista de Occidente**, n. 301, p. 5-22, 2006.

Recibido: 03/05/2012

Received: 05/03/2012

Aprobado: 18/07/2012

Approved: 07/18/2012