

Luis D. Cruz Ocampo

La intelectualización del arte



ENTRO de las letras españolas ocupa Ortega y Gasset un sitio cuya legítima posesión no podrá discutirse. Cualquiera que sea el punto que se escoja para enfocar la vida espiritual de la España de estos días, se encontrará la figura recia del autor de las «Meditaciones del Quijote», la mirada tranquila y penetrante de «El Espectador» y la huella de luz y de aire fresco que deja en el viejo solar hispano la «Revista de Occidente», abierta como una gran ventana sobre el complejo panorama del espíritu moderno.

Ortega y Gasset, incansable forjador, golpea con mano certera sobre el alma candente de las nuevas generaciones; y son millares de chispas las que brotan para correr en enjambre palpitante hacia todas las direcciones del pensamiento. A través de sus libros, densos de ideas, pero claros como un reguero de luz, se marcha lentamente con el supremo embeleso de oír dentro del espíritu el rumor de los pensamientos que alzan su vuelo ágil y blando, bajo el soplo vital de su palabra ani-

madora. Cada una de sus obras no ha hecho sino ensanchar el círculo de sus admiradores y afianzar las bases en que descansa su justa reputación de hombre de letras. Si no puede decirse, en verdad, que haya llegado a la cumbre de su poder intelectual, pues se encuentra aún en plena producción, puede, por lo menos, afirmarse que ha llegado a la altura suficiente para que sus ideas circulen y arraiguen con facilidad, debido al crédito de que goza el autor. Por esto, y no con el propósito de disminuir el mérito de su labor, que sería intención injusta, se hace preciso discutir algunas de sus ideas que, al propagarse sin contradicción y estudio suficiente, pueden formar opiniones inexactas sobre problemas de elevada importancia. Tal ocurre, por ejemplo, con las que se contienen en su última obra titulada: «La Deshumanización del arte». Sin duda alguna, no será posible calificar de totalmente equivocadas sus doctrinas; pero la orientación general que ha dado al problema se presta a deducciones, a mi entender, erróneas y que acarrearán para el arte peligros a los que ya se ha referido con acierto Jaime Torres Bodet.*

En general, parece que la crítica, tanto en España como en los pueblos hispanoamericanos, no ha dedicado a esta obra toda la atención que debía habersele dado. Y ello no se debe, sin duda, a que se la estime desprovista de valor sustancial, sino más exactamente a que, cubierta por el prestigio de su autor, recibe desde luego la entusiasta adhesión de los círculos más afectos al maestro y del resto del público el aplauso que

* JAIME TORRES BODET.—«La Deshumanización del Arte». *Valoraciones*, N.º 9.—Marzo de 1926. La Plata.

corresponde al escritor consagrado. Entre nosotros, no se ha hecho tampoco una excepción con esta obra de Ortega; y los comentarios, favorables o adversos, que se le han dedicado, aunque muy interesantes, se han limitado a puntos especiales sin abarcar la totalidad de la cuestión planteada. Sólo recientemente don Enrique Molina* ha hecho un análisis detenido del asunto y formulado serias objeciones a la doctrina de Ortega. Las consideraciones que me propongo desarrollar por mi parte en este artículo no están hechas con el ánimo de ofrecer una refutación completa de la tesis indicada, sino con el propósito de presentar algunas reflexiones que pueden servir, tal vez, para el esclarecimiento del problema debatido.

Desde luego, puede observarse que en esta obra no demuestra Ortega la seguridad dialéctica que tiene en sus libros anteriores. Sus argumentaciones vacilan, apoyándose temerosamente unas sobre otras, como si en vez de desarrollar lógicamente sus ideas estuviera construyendo un castillo de naipes y le asaltara el temor de que cada carta nueva que se agrega, en vez de contribuir a la solidez del edificio, sirviera para derrumbarlo. Se nota la falta de aquella sólida trabazón que hace de las obras de Ortega un bloque compacto de ideas. Parece que en lo íntimo de su espíritu se hubiera trabado una lucha violenta que no se ha decidido todavía, una lucha entre un núcleo de ideas y sentimientos ya formados y otras que pugnan desde afuera por incorporarse. El autor quiere aceptarlos; le mueve «la delicia

* ENRIQUE MOLINA.—«Caliope, o del Cultivo de las Letras», *Atenea*, Año III, N.º 8.

de intentar comprender»; pero en la marcha de sus argumentos, en los avances y retrocesos de sus afirmaciones y de sus dudas, queda escrito el diagrama revelador de su oscilante estado de espíritu. «Es probable, —concluye por decir— que este ensayo de filiar el arte nuevo no contenga sino errores». Tales palabras, que repite en sustancia al terminar sus «Ideas sobre la Novela», no pueden considerarse como una prueba de modestia intelectual o de urbanidad literaria, sino realmente como una manifestación del incierto estado de su espíritu al afrontar el problema del arte. Ortega ha tenido en el curso de su vida oportunidades para hacer afirmaciones más audaces que las que ahora dibuja y esfuma alternativamente en «La Deshumanización del Arte». Y las ha hecho con absoluta claridad y con un entusiasmo contagioso que no se siente en esta última obra. Por cierto que, al referirme a tales dudas y vacilaciones, no pretendo hacer por ellas un cargo al autor. Sólo las recuerdo para subrayar desde el principio un hecho de indudable significación y una característica que el mismo Ortega quiere que no se olvide al apreciar su tesis: que las afirmaciones que en ella se contienen respecto al arte nuevo son sólo provisionales y de un alcance más o menos amplio o reducido. Pero el reconocer este hecho no significa hacer ocioso el estudio detenido^{en} de cada uno de los puntos que el autor señala como fundamentales. Un examen semejante será^{siempre} útil, tanto para contribuir, si es posible, al más exacto conocimiento del problema, como para evitar que sus discípulos demasiado fervorosos transformen, sin quererlo,

en postulados definitivos lo que está realmente lejos de tener ese carácter de solidez.

• • •

Al entrar ya más directamente en materia, conviene precisar los términos que se han de emplear en el curso de estas observaciones, estableciendo de un modo especial lo que Ortega entiende por «deshumanización». Pues bien, para el autor, «deshumanizar» equivale exactamente a desrealizar, o deformar lo real, deformación que se lleva a cabo por medio del estilo. «Estilizar, —dice— es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar». Deshumanizar es, en consecuencia, y simplemente, apartamiento de lo real, deformación de la naturaleza. «Lejos de ir el pintor, dice— más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparle su aspecto de realidad vivida el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos

ultra objetos. Son sentimientos específicamente estéticos». En otra parte añade: «El arte de que hablamos no sólo es inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano». Y luego después en otra parte dice: «El artista se evade de la realidad». «La acción desrealizadora se ejercita con energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano, es lo que más evita el arte joven».

Ahora bien, así entendida la deshumanización, que Ortega convierte en el fenómeno más fundamental y característico del arte nuevo, no es otra cosa, por mucho que se quiera sutilizar, que la necesaria modificación que tiene que experimentar la realidad, o sea la Naturaleza, los animales, las cosas o los hombres para transformarse en sustancia artística. Es el mismo fenómeno que el autor llamaba antes «irrealización» cuando decía, refiriéndose a todo arte, y no sólo al moderno: «el arte es esencialmente irrealización». * Y es lo mismo que han estado haciendo todos los verdaderos artistas desde el comienzo de los tiempos del arte. Es imposible que exista obra artística alguna sin esta trasmutación o transubstanciación. Indudablemente, el sentido en que opera esa transformación o deformación de lo real, o su intensidad, pueden haber sido más o menos amplios o haberse ejercitado en una u otra dirección, según la cultura de la época y demás circunstancias sociales. Pero no podrá señalarse una sola

* ORTEGA Y GASSET.—Prológo a *El Pasajero* de Moreno Villa, pág. XI-1914.

obra, de cualquiera de las artes, en que no haya desrealización o deformación de la realidad por la visión particular del autor. La arquitectura desrealiza la curva del cielo y hace con ella el arco; el arte egipto desrealiza el loto misterioso y hace la columna del capitel florecido; Homero desrealiza las luchas de los griegos y escribe La Iliada; el Dante desrealiza la vida de su época y produce La Divina Comedia; Cervantes crea a don Quijote y Sancho Panza, los personajes de mayor humanidad ideados por el ingenio del hombre, deshumanizando la realidad circundante. En una palabra, todos los artistas, músicos, pintores, escultores hacen sus obras nutriéndose en la naturaleza, pero desrealizándola o transformándola necesaria e inevitablemente. El artista verifica siempre una verdadera transubstanciación, dejando su espíritu bajo las apariencias de la materia: el color, el mármol, el sonido.

Si se encuentra, pues, que la deshumanización, en el sentido que ya queda explicado, aparece en el arte de todas las épocas y todavía como condición esencial para su existencia ¿puede aceptarse que esa misma deshumanización sirva para caracterizar al arte nuevo? Podría pensarse que se trata de una deshumanización realizada en una forma especial. Mas, si así fuera, tampoco sería la desrealización lo característico sino la forma particular en que ella se efectúa. Tal vez, pudiera reservarse el término «deshumanización» para designar la disminución del sentimentalismo en el arte. Pero fuera de no ser este el sentido que le da Ortega, tampoco sería propio su empleo, pues tan humana es la inteligencia como el sentimiento.

Para completar el alcance que da Ortega a su doctrina es preciso examinar, todavía, algunos otros aspectos de la cuestión. Hace presente el autor que los jóvenes rechazan la afirmación de que el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento. Efectivamente, ya de un modo directo o indirecto suelen rechazarla en sus manifiestos doctrinarios; pero, en último término, es necesario atenerse más a lo que hacen en sus obras que a lo que dicen en sus proclamas. Tal vez esa negación se ha hecho sólo para manifestar una actitud revolucionaria, por lo menos en la formulación de principios. Pero, indudablemente, no se ha considerado su alcance efectivo, ya que, en realidad, y cualesquiera que sean las tendencias que dominen el espíritu humano, no se puede hacer arte que no sea al final la naturaleza vista a través de un temperamento. Es evidente que puede variar la forma de mirar la naturaleza, los aspectos desde los cuales se la considere, las condiciones del sujeto que observa, etc.; pero el arte no puede, en ningún momento, perder su contacto con ella, porque sólo la naturaleza o lo que parece naturaleza puede afectar nuestra sensibilidad. De otro modo el arte se convertiría en ciencia abstracta o en especulación filosófica; y aun, estas mismas actividades del espíritu no son sino interpretaciones que damos a la naturaleza. Considérese, por ejemplo, un cuadro cubista en el que un pintor deja sus impresiones de una puesta de sol. Seguramente, no habrá en la tela, ni sol, ni cielo, ni nubes, ni agua, ni árboles, ni los demás elementos acostumbrados en el paisaje. Acaso se encuentren discos cortados caprichosamente, y rígidos haces de luz que

se clavan como saetas en triángulos o círculos de colores violentos dispuestos, al parecer, sin norma alguna. Pues bien, por extraño que se considere este cuadro, siempre hay en él un trozo de naturaleza visto a través de un temperamento. Sin duda, los medios de que el pintor se ha valido para exteriorizar sus impresiones difieren muchísimo de los que emplean artistas de otras escuelas, que dan otra importancia a los diversos elementos que forman el paisaje. Actualmente, se estima que lo principal en esa puesta de sol no son los objetos o figuras del paisaje, sino la sensación del color. El artista, entonces, pone en su tela sólo los colores; y como no hay árboles, ni nubes, ni otras figuras que reciban sobre su superficie ese colorido, se le distribuye en trazos geométricos o en figuras caprichosas. Podrá considerarse acertada o errónea, inteligible o ininteligible esta manera de traducir impresiones artísticas; pero, de todos modos, no será posible desconocer que en esa tela no hay, ni puede haber, sino la naturaleza vista a través de un temperamento, que puede estar influído, bien o mal, por prejuicios de escuela o por factores intelectuales o sentimentales.

No basta tampoco que el artista abandone ciertas formas usuales de considerar la naturaleza o lo humano para sostener, como lo hace Ortega, que la «nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte». Ciertamente, se han dejado de mano, por fortuna, algunas formas del sentimentalismo romántico; la pintura ha reducido el culto al desnudo o a la figura humana; pero lo esencialmente humano no está sólo en esos elementos. Lo humano se halla en el fondo del

asunto tratado y no en el modo de tratarlo. Un examen cualquiera, por somero que sea, de las obras de los más avanzados artistas permifirá comprobar que no están dominados por el «asco a lo humano», sino, para usar la expresión del autor, por el asco a ciertos aspectos o a ciertas maneras de tratar lo humano, que se habían convertido en meras fórmulas vacías de sentido.

La teoría de la «deshumanización» contiene muchos aspectos interesantísimos que serán considerados más adelante con la debida atención. Pero, por el momento, lo expuesto es bastante para dejar establecido, sin lugar a dudas, el sentido que debe darse a la expresión «deshumanización», según la obra de Ortega.

En general, no me parece, pues, que el arte moderno pueda caracterizarse por la deshumanización o derealización, factor esencial de todo arte. Ninguno de los fenómenos que presenta el arte nuevo encuentra en esa teoría una explicación satisfactoria. Pero antes de entrar a exponer la tesis de la intelectualización del arte, conviene recordar el conjunto de características que Ortega asigna al arte moderno. El nuevo estilo—dice—«fiende: 1.º A la deshumanización del arte; 2.º a evitar las formas vivas; 3.º a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º a considerar el arte como juego y nada más; 5.º a una esencial ironía; 6.º a eludir toda falsedad y por lo tanto a una escrupulosa realización. En fin, 7.º el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna». Desde luego puede observarse que estos siete factores de clasificación son en realidad cuatro: los indicados en los numerandos primero y segundo, o sea la deshumanización y el evitar

las formas vivas son, al fin de cuentas, la misma cosa; los indicados en los numerandos tres, cuatro y siete pueden agruparse en la conocida fórmula del arte por el arte. Se tendría, entonces, en resumen, que el arte nuevo se caracterizaría: 1.º Por la deshumanización; 2.º por la ironía esencial; 3.º por una escrupulosa realización, eludiendo toda falsedad; y 4.º el arte no tiene otro fin que el arte.

Frente a este conjunto de características del arte nuevo, quiero, por mi parte, señalar otras que me parecen comprender o explicar diversos fenómenos para los cuales no hallo respuesta satisfactoria en la teoría de Ortega y Gasset. En primer término, y como causa de los demás aspectos principales que se pueden hallar en el arte moderno, me parece preciso colocar una progresiva intelectualización; o sea, un creciente predominio de los elementos intelectuales sobre los sensibles en el arte. Ahora bien, el predominio de estos elementos trae para el arte, entre otras, las siguientes consecuencias: 1.ª Des-sentimentalización, o sea, abandono o Reducción de los asuntos exclusivamente sentimentales; 2.ª Reducción de la anécdota; 3.ª Virilización del arte; 4.ª Arte trascendente, en contraposición a arte como juego sin importancia; 5.ª Ironía y humorismo, que sólo pueden aparecer cuando el individuo no está afectado sentimentalmente por un suceso o fenómeno; 6.ª Culto de la metáfora, que de medio que es para la expresión de lo bello se convierte en fin de la actividad poética. No sería difícil señalar, todavía, otras características en el arte moderno; pero ellas no tienen la importancia de las ya indicadas y no son a veces sino consecuencia o

nuevos aspectos de ellas. Tales serían, por ejemplo, el realismo, que aun habiendo cambiado de objeto, aparece como una tendencia a «eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización», como dice Ortega; el individualismo, heredado del romanticismo pero llevado en un sentido también diferente; y por último, podrían añadirse otras, más lejanas aún en importancia, como ser: cosmopolitismo, alteraciones en el uso de las palabras o medios de expresión, modificación de la sintaxis, de la puntuación y hasta de la tipografía.

• • •

Para la mejor orientación de las ideas frente al problema que se discute, conviene no perder de vista otros movimientos similares ya producidos en el arte en diversas épocas de la historia. Esta rememoración servirá para dar a los fenómenos que vemos desarrollarse actualmente en los dominios del arte su más completa significación y alcance. Permitirá, también, proporcionar una base más amplia para la discusión de las ideas que expongo, estableciendo que estos fenómenos no son hechos aislados y sin precedentes, sino consecuencias de factores sociales que se repiten. No pretendo, sin embargo, que el arte actual tenga aspectos idénticos en todo a los de otras épocas de la historia. Esa identidad completa sería imposible de encontrar, pues las condiciones generales de la vida social, el estado de la cultura, las manifestaciones del progreso, los gustos dominantes en cada período, etc., etc., contribuyen a darle orientaciones, contornos y colorido particulares. Pero,

no obstante, a través de estas diferencias, es sobradamente visible la identidad de las fuerzas que concurren a la producción del movimiento analizado; y es posible establecer, en cualquier momento, su marcha paralela en la vida espiritual de los pueblos.

La literatura greco-alejandrina comenzó a sentir los efectos de una progresiva intelectualización en un período que puede señalarse alrededor del año 300 A. de J. C. El enorme desarrollo de la cultura realizado a mediados del siglo V por los sofistas que hacen de la Grecia una vasta escuela, y luego las doctrinas de Sócrates, Platón y Aristóteles, etc., etc., que marcan la máxima altura del pensamiento helénico, impregnan lentamente el arte con sus principios ideológicos. Además, en la centuria 300 a 200 (A. de J. C.) aparecen Arquímedes y Euclides que llevan la mecánica y la geometría a un desarrollo inesperado. La literatura presenta en esta época los poemas de costumbres rurales de Teócrito, la poesía humorística o epigramática de Calímaco y la pintura realista de la vida de la pequeña burguesía, de Herndas. En la centuria siguiente, decae la poesía bucólica con Bion, o sea, pierde su prestigio la poesía sentimental de la época. La prosa se hace científica con Polibio, y Aristarco desarrolla los estudios filológicos, restaurando textos de los poetas antiguos. Las escuelas y doctrinas estéticas adquieren gran desarrollo; la crítica hace progresos indiscutibles con Aristarco y Zoilo. El primero sostiene la necesidad de conocer las costumbres, creencias e instituciones de una época para juzgar una obra de arte, como había de hacerlo Taine entre nosotros. Zoilo, crítico personalista, impresionista y violento re-

presenta una corriente crítica que también encuentra su paralelo en nuestros días. En fin, el cuadro general de aquel período de la cultura humana ha sido ya muchas veces descrito con notable relieve. Y Spengler lo resume con gran maestría en la siguiente forma: «Basta—dice—trasladarnos a la Alejandría del año 200 para oír el característico rumor de estética con que una civilización cosmopolita sabe engañarse a sí misma y ocultarse la muerte de su arte. Allí entonces, como hoy en las grandes urbes europeas, presenciamos una carrera abierta tras la ilusión de una evolución artística, de una personalidad, de «un estilo nuevo», de «insospechadas posibilidades»; oímos una abundante charla teórica; vemos presuntuosas actitudes de artistas a la moda que parecen acróbatas haciendo juegos malabares con pesas de cartón; tenemos al literato en lugar del poeta, la indecente farsa del expresionismo, organizada por los vendedores, como un monumento de la historia del arte, el pensamiento, el sentimiento y las formas convertidas en industria. Alejandría tenía también sus dramaturgos de tesis y sus directores de escena, que eran preferidos a Sófocles, y sus pintores que descubrían nuevas direcciones y embaucaban al público. ¿Qué es lo que hoy llamamos arte? Una música mendaz, artificioso estruendo de masas instrumentales; una pintura mendaz llena de efectismos idiotas y exóticos, más propios de los carteles de anuncios; una arquitectura mendaz que cada diez años saquea el tesoro de las formas preféritas para «fundar un nuevo estilo, en el que cada cual hace lo que le viene en gana; una plástica mendaz hecha de los robos perpetrados en Asiria, en Egipto o en Méjico».

Y sin embargo, el gusto de los mundanos considera esto como la expresión del tiempo actual. Todo lo demás, lo que permanece adicto a los viejos ideales, es deleznable ocupación provinciana.* Sin necesidad de participar en todo de las ideas de Spengler acerca del arte actual, no puede menos que reconocerse la sorprendente similitud entre aquel ambiente y este en el que se mueve el arte de nuestros días. Parece que a los avances de las ideas en los órdenes científico y filosófico, no corresponde un progreso igual en la sensibilidad. O más exactamente, que el arte o la sensibilidad artística ha empezado a desarrollarse antes que el pensamiento metodizado, riguroso y científico; de modo que cuando éste llega a su más alto esplendor, aquél ha agotado ya todas sus posibilidades, dentro de la cultura de que forma parte. Se aferra, entonces, el arte a la inteligencia en demanda de caminos hacia una nueva sensibilidad; y la intelectualización del arte viene a marcar, de este modo, un período de decadencia o debilitamiento del poder de creación artística. Evidentemente, y sobra el decirlo, todo esto no significa que el arte no reciba normalmente un influjo intelectual, sin el que no podría existir. Pero hay ciertas épocas en que esa influencia se hace dominadora y el arte presenta, entonces, fenómenos complejos que le dan un aspecto de vitalidad, que realmente no posee.

En general, a fines del siglo XV no era, por cierto, brillante la situación de las letras. Su postración no se debía, sin embargo, a que hubiera sido precedida de una época de esplendor, como la que terminó en la

* SPENGLER.—«La Decadencia de Occidente».—Vol. II-1.ª Parte, pág. 121. Calpe.

decadencia de Alejandría. La causa de ello tal vez podría hallarse en las condiciones generales de la vida de la Edad Media. Una burguesía empequeñecida y notoriamente vulgar infiltraba la pobreza de su alma vegetativa en todos los círculos. La literatura, después de las altas cumbres de Dante, Petrarca y Bocaccio, era una vasta llanura en la que brotaba dificultosamente una flora escasa y no siempre valiosa. La reacción no se hizo esperar y partió, según es probable, de Italia, que había sentido antes que otros pueblos las primeras inquietudes del Renacimiento. No hace al caso en este momento discutir acerca de si el punto inicial de este movimiento partió realmente de Italia o si se produjo simultáneamente en todas partes, como consecuencia de la acción de causas idénticas sobre la cultura de todos los pueblos de la época.

Puede decirse que ya desde la mitad del siglo XVI la renovación literaria ha hecho un camino considerable, no obstante de alcanzar su etapa máxima en diferentes épocas para cada país. Así en Inglaterra con la publicación de «Euphues», de Lyly, en 1578; en Italia con Juan Bautista Marino, quien, aunque no publicó su «Adonis» hasta 1623 en París, ejerció notable influencia con sus obras, especialmente en España por intermedio de Luis de Carrillo y Sotomayor*. Corresponde a Góngora desarrollar esta tendencia en el sentido del culteranismo, mientras Quevedo la lleva por el camino del conceptismo. Sin embargo, de las diferencias que pudieran hacerse notar entre las escuelas o tendencias

* FITZMAURICE-KELLY — «Hist. de la Lit. Española», pág. 385.—España Moderna.

indicadas, es claro que están ellas sólidamente unidas por el nexo de una manifiesta intelectualización. El Renacimiento mismo, del cual forman parte, es un esfuerzo racionalista contra el sentimiento religioso de la Edad Media. El intelectualismo se inyecta, por así decirlo, artificialmente en el arte. Las inteligencias van a nutrirse en los maestros griegos que son traducidos y comentados con apasionamiento. Junto con ellos llegan otra vez al arte los dioses olímpicos y los personajes de la vasta mitología helénica. Venus reanuda sus aventuras; Adonis se recrea otra vez en su propia hermosura; Dafnis pastorea nuevamente sus rebaños; Cloris despierta los amores de Céfito; y las ninfas ondulan sus cuerpos ágiles y sonrosados, bajo las armonías de la flauta de Pan.

Esta vuelta hacia Grecia produce dos órdenes de fenómenos simultáneos y que siguen una orientación diferente. Uno conserva la tendencia intelectualista y la hace predominar en su arte; el otro asimila los aportes de la antigüedad clásica y los transforma en algo completamente distinto, produciendo un arte original y durable que forma toda la riqueza del siglo XVII. En Inglaterra la primera corriente queda representada por Lyly, Sidney, Spenser, Crashaw, Donne, Urquhart, etc.; y la segunda, por las figuras de Shakespeare, Milton y otros. En España quedan de un lado Góngora y Quevedo, con los seguidores de ambas tendencias; y del otro, Cervantes, Lope de Vega y luego Tirso y Calderón. En Francia quedan los preciosistas frente a Corneille, Moliere y Racine.

La primera corriente, que es la que interesa consi-

derar en este caso, produce un arte sutilizado, alambicado, lleno de imágenes extravagantes. La metáfora doble y múltiple, favorita de los poetas de hoy, encuentra ingeniosos y pacientes cultivadores. El concepto se retuerce en complicadas líneas y se muestra ataviado con un lenguaje que el culteranismo oscurece con sus palabras extrañas y preciosas. La crítica ha señalado ya cuidadosamente las características del eufuismo inglés, del marinismo italiano, del preciosismo francés y de nuestros gongorismo y conceptismo. Puede decirse, en resumen, que todas esas manifestaciones artísticas revelan su parentesco por el predominio que dan a ciertos elementos dentro del arte. Les es común la exhuberancia de lo pintoresco, la sutileza y agudeza de ingenio, el afán de buscar relaciones sorprendentes entre las cosas más alejadas y dispares, el evitar la expresión directa para aprehender el objeto por medio de metáforas y circunloquios; el deseo de hacer un arte aristocrático, cerrado, de casta, arte puro, un arte para artistas o para los egregios, como diría Ortega y Gasset. Les une, además, el deseo revolucionario de liberar al arte de las reglas clásicas; hacer algo que estuviera fuera de la preceptiva de Aristóteles o de Horacio; ir más allá de donde llegaron los griegos o los latinos, superarlos con la base del sólido conocimiento de sus obras. Fué así como el ingenio alcanzó a dar al arte un colorido maravilloso, pero desgraciadamente pasajero.

El carácter intelectual de este movimiento ha sido reconocido por la crítica. Clutton Brock, por ejemplo, hablando de la poesía fantástica inglesa, hace resaltar el realismo de Donne, que no se refería a los hechos sino a las ideas. Cuando escribía poemas de amor—dice—su objeto no era

hacer versos hermosos sino mostrar con exactitud de qué manera trabajaba en su mente su propia pasión. Consideraba que el deber de un poeta era luchar con todas las dificultades de las ideas. Y luego añade que los poetas fantásticos intentaban escribir poesía en un tiempo en que no podían expresar sus emociones sin razonar acerca de ellas. Deja también establecido que los principios de la poesía de la época no son las frases bellas sino la exposición ingeniosa de los hechos y de las ideas. Después, refiriéndose a las obras de Crashaw, expresa que «los conceptos son en él adornos poéticos» y que su deseo de ser ingenioso y de enriquecer sus emociones con el juego de su intelecto le inspira epigramas imaginativos que no tienen rival en la lírica posterior*. Donne tiene «horror a lo banal», hasta el punto de buscar lo excéntrico. No se complace sino en la sutileza, aun a riesgo de ser enigmático. Pasión, sentimiento, sensualidad, todo está sometido al ingenio. Y este juego de ingenio se marca tanto por las hipérboles estupefactantes cuanto por las relaciones incongruentes de ideas que son antípodas mezclando lo alto con lo bajo, lo sublime con lo trivial**. Este afán de mezclar lo bajo y lo trivial con lo elevado, corresponde también a un aspecto del arte nuevo, contado por Ortega, quien lo atribuye al predominio de la metáfora, pero conviene recordar que a su vez el predominio de la metáfora es consecuencia de la intelectualización del arte.

* Univers. de Cambridge.—«Hist. del Mundo», vol. VIII, pág. 537—Sopena, Barcelona.

** LEGOUIS Y CAZAMIAN.—«Hist. de la Litt. Anglaise», pág. 331—Hachette, 1924.

Los preciosistas, los Voiture, los Melleville, los Sazain perpetuaron en la literatura francesa el lirismo del siglo precedente; pero era «un lirismo disecado más intelectual que sensible o imaginativo; su arte muy limitado en su aparente libertad, no es sino un juego de ingenio complicado, cuya norma es calcular siempre el efecto menos esperado o el menos necesario, para producirlo. Voiture escribe una poesía amorosa de una fineza abstracta y transforma con exquisita precisión el sentimiento en idea. * Pero donde este grupo marca más claramente su orientación como colectividad es en la confección del Diccionario de la Lengua Francesa. En esta obra la tendencia intelectualista es manifiesta. Con ella «se despojó al idioma de sus elementos concretos, coloreados, pintorescos y sustanciosos», y se logró «conservar, estimular, fortificar los elementos racionales abstractos y, por decirlo así, algebraicos, todo lo que sirve para definir el pensamiento sin figurarlo». La lengua que con este Diccionario creó la Academia «es la lengua de la inteligencia pura, del razonamiento, de la abstracción, la que servirá pronto a Voltaire y Condillac, una lengua de analistas y de ideólogos». **

Las formas culteranas y el conceptismo manifiestan también de una manera clara la influencia del intelectualismo. Menéndez y Pelayo encuentra en ambas corrientes un arte sin sentimiento lírico, salvo excepciones, y que se aisló del sentimiento popular para formar una verdadera aristocracia intelectual. Según su opinión,

* G. LANSON.—*Histoire de la Litt Française.*—Págs. 384-386—Hachette—1924.

** G. LANSON.—*Histoire de la Litt Française.*—Pág. 410—Hachette—1924.

la poesía de esta época reunió «los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la falsa Edad Media». La poesía de Góngora no sólo le parece desprovista de sentimiento, sino aun de ideas; pero conviene en que, en Quevedo, «el elemento intelectual, la tendencia satírica directa» «contrapesan a lo menos el poder de la imaginativa». Y finalmente, al analizar la labor de Baltasar Gracián realirma sus ideas sobre el predominio de lo intelectual y refiriéndose a la obra «Agudeza y Arte de Ingenio» la llama «el Código del Intelectualismo Poético».*

Junto a esta característica de intelectualización se hallan en el arte de esta misma época otros aspectos que también son comunes al fenómeno artístico de nuestros días. En primer término, como ya está indicado anteriormente, el predominio del elemento intelectual significa por sí mismo una disminución del sentimiento en la obra de arte, o sea, una desentimentalización. Especialmente se revela este aspecto por el desarrollo del humorismo e ironía, o hablando más generalmente, de lo cómico. En efecto, es requisito esencial para que pueda presentarse el lado cómico de las cosas el que el sujeto observador no sea tocado sentimentalmente por ellas. Se necesita, en realidad, un apartamiento sentimental mayor que el que Ortega atribuye al pintor que presencia la agonía de un hombre para él extraño. Mas esta disminución del sentimiento se manifiesta también de un modo preciso por la forma como se considera

* MENÉNDEZ Y PELAYO.—*Historia de las Ideas Estéticas en España*.—Vol. III.—Págs. 481-483-523.—Suc. de Rivadeneyra.—Madrid—1896.

en el arte a la mujer. Lyly a los veinticuatro años predicaba la desconfianza respecto de la mujer y, si algún tiempo más tarde cambió de parecer, se debió ello a la necesidad de transigir que le impuso el medio social excesivamente hostil a sus ideas. Donne rechazó también el culto exaltado de la mujer, atacándolo con demolidora ironía. Podrá argüirse, sin embargo, que, en general, todas las escuelas de esta época fueron secundas en sonetos, madrigales y letrillas en homenaje a la mujer. Pero, en realidad, tales demostraciones no pasaban de ser elegancias de salón o simples coqueterías poéticas, completamente faltas de todo sentimiento verdaderamente profundo.

El extranjerismo o cosmopolitismo es, también, otro factor cuya existencia puede constatarse en este movimiento artístico. Las traducciones, los viajes y aun las frecuentes expediciones militares contribuyen a llevar de un pueblo a otro las corrientes dominantes en cada país. Marini va a Francia en 1615 y allí publica su célebre «Adonis», ocho años después. Las tropas francesas que en oleadas sucesivas entran a Italia y las de España que ocupan a Nápoles regresan contagiadas con el gusto italiano. A Inglaterra llegan también esas influencias cosmopolitas, no obstante su aislamiento que todavía no era espléndido, ya directamente por las traducciones de textos, ya por intermedio de los ciudadanos que se trasladan a estudiar al continente o también por la vía indirecta de otras obras, especialmente españolas, que estaban creadas dentro de esas mismas corrientes. Lo dicho no significa, sin embargo, establecer precedencia acerca del punto en que pudo iniciarse este movimiento

de renovación artística. Pero es el hecho que hubo un activo intercambio de influencias que resultaban orientadas en el mismo sentido debido tal vez a la semejanza del estado de la vida espiritual en todos los países afectados por el fenómeno. Para los fines que aquí se persiguen, basta con dejar establecido el hecho en sí mismo, sin que sea necesario establecer de dónde partió el impulso inicial que encaminó a las artes a esta transformación.

Éra también el arte, en esta época, como en la nuestra, una actividad importante, que distaba mucho de ser un simple juego, ya para los que formaban en el grupo clasicista como también para los escritores de las escuelas renovadoras. Pudiera pensarse que quienes se dedicaban a cazar imágenes brillantes, a fabricar madrigales, a confeccionar ingeniosidades y a practicar acrobacias verbales no daban al arte un sentido trascendental. Pero esto sería no querer mirar sino las apariencias más próximas y desconocer el entusiasmo con que los artistas se consagraban a su arte, el calor que ponían en sus disputas, muchas de ellas célebres, y el respeto y admiración que iniciados y profanos rendían al vate. Y no sólo eran los artistas los que se ocupaban del arte, sino que sus entusiasmos trascendían al público. Se fundaban sociedades para el cultivo de las bellas letras y circulaban los escritos de mano en mano. Las obras de Góngora «se comentaban letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de La Iliada, y se aprendían de memoria en los colegios» *. Cosas semejan-

(*) MENÉNDEZ Y PELAYO.—*Hist. de las ideas estéticas*.—Vol. III, págs. 484 y 519.

tes ocurrían en Inglaterra, Italia y en Francia con las obras y los autores de la época. No se podría explicar lógicamente tal interés por el arte si se creyera que para aquellas gentes el arte era una actividad sin importancia.

Finalmente, tiene también el arte de esta época otro aspecto que lo asemeja al de nuestros días: el de ser un movimiento de emancipación, enérgico y casi violento, contra las reglas imperantes. Puede afirmarse, en consecuencia, después de la rápida enumeración de estas características, que el llamado arte nuevo no constituye un fenómeno desconocido; y que si tiene algo de sorprendente, no es ello otra cosa que la semejanza con que, a través de los siglos, la «nueva sensibilidad sigue los caminos de la «antigua».

• • •

Establecidos los antecedentes históricos necesarios para el mejor fundamento de las ideas sustentadas, procede ocuparse de cada uno de los aspectos que se han señalado como característicos en el arte nuevo, en discrepancia con los que fija Ortega y Gasset.

Se ha repetido con alguna frecuencia, al juzgar las últimas tendencias literarias y artísticas, y especialmente el dadaísmo, que manifiestan ellas una orientación anti-intelectualista. Mas tales afirmaciones se hacen con el apoyo de observaciones aisladas, o se deben también a interpretaciones demasiado ligeras de doctrinas que no encuentran confirmación alguna en los hechos; y aun es

posible atribuir las a una interpretación equivocada del término «anti-intelectual».

Guillermo de Torre ha recogido en su última obra algunas de estas opiniones. Por el mérito de ciertos pasajes podría inferirse que el autor no está lejos de compartir esta creencia. Mas otras partes del mismo libro permiten establecer en definitiva su apreciación sobre el asunto. Al considerar, por ejemplo, el aporte que el futurismo pudiera haber hecho a las escuelas más recientes, habla de «la significación anti-intelectualista del dadaísmo»*. Tácitamente acepta que existe esa tendencia, pues discute si ella procede o no del futurismo. Luego después afirma claramente esta orientación al estudiar las perspectivas del nuevo lirismo, diciendo: «La evasión del realismo objetivo, su trasposición literaria implica el ilogismo o manumisión del control realista y el anti-intelectualismo cenestésico de la nueva lírica»**. Si esta declaración hubiera de entenderse en sentido estricto, sería incompatible y contradictoria con las contenidas en otros puntos de la obra. En efecto, pocas páginas más adelante, al considerar el aforismo de Cocteau: «sentir antes que comprender», añade como comentario: «frase que justifica el presunto anti-intelectualismo de la nueva lírica». De este modo, pues, lo que era la afirmación lisa y llana de una verdad pasa a tener una calidad menos sólida después de esta palabra «presunto»; y acaba realmente por desvanecerse hacia el final del mismo capítulo donde el autor hace suyas diversas ideas de Riccioto

* GUILLERMO DE TORRE.— «Literaturas Europeas de Vanguardia». Pág. 242 C. Regio. Madrid 1925.

** GUILLERMO DE TÓRRE.— «Literaturas Europeas de Vanguardia». Pág. 283.

Canudo, diciendo: «Como ha hecho notar Riccioto Canudo, el carácter general de la innovación contemporánea está en la trasposición de la emoción artística desde el plano sentimental al plano cerebral». «Efectivamente, —añade— el imperio de un cerebralismo motriz se revela hoy día por la preponderancia del espíritu crítico y la estructuración intelectual de los módulos y sistemas literarios: así la derivación al plano intelectual único de las cerebraciones líricas». Esta aparente contradicción no revela sino que De Torre ha dado a la expresión «anti-intelectualismo» un sentido particular y limitado. Parece querer significar una tendencia anti-literaturista o señalar lo que llama el ilogismo del arte nuevo, o sea, una ruptura con la lógica de que hacen gala ciertas escuelas recientes. Mas, en realidad, este desprecio a la lógica es, únicamente, desprecio a lo que podría llamarse lógica aparente o convencional. Es decir, se desprecia la lógica porque no es suficientemente lógica. Se desea oponer a la lógica corriente o burguesa, una lógica que, despreciando las apariencias, se base en las íntimas relaciones de las cosas, tal como la entiende el hombre superior o artista y no como la comprende el hombre vulgar. En otras palabras, combaten la lógica en cuanto adopta la forma de sentido común. No me parece que pueda entenderse de otro modo esta adversión que se señala como una característica de las nuevas escuelas; y esto, por otra parte, no es suficiente para atribuir al arte una orientación anti-intelectual.

Tampoco basta para suponerle esa tendencia el hecho de que las escuelas nuevas combatan a las academias,

museos, conservatorios, en fin, todo el arte oficial y consagrado. Tal actitud importa sólo atacar ciertas formas de intelectualidad. La inteligencia de academia o de conservatorio no les parece poseer las cualidades esenciales a toda verdadera inteligencia: fuerza creadora y expansiva, ansia de novedad, dinamismo, progreso y renovación permanente. Los esfuerzos demoledores se dirigen, con toda justicia, contra algo que ha quedado con la forma o con el aspecto de la inteligencia, pero que no tiene ninguna de sus virtudes fundamentales. Todavía, si esto no fuera bastante, podría encontrarse el camino de la verdad en esta materia, examinando las obras de los nuevos artistas. Indudablemente para los efectos de una investigación semejante valen ellas mucho más que los postulados doctrinarios con frecuencia inexactos y engañosos. Para el caso merece recordarse una frase de Marinetti en la que proclamaba su «odio a la inteligencia». Sin embargo, en esta impresionante declaración toda la obra del creador del futurismo no es sino una prolongada y calurosa admiración hacia la fuerza de la inteligencia. Dando, pues, mayor valor a los hechos que a las palabras, puede encontrarse en el arte nuevo una intelectualización manifiesta, que se revela ya por los temas que sirven de base a la inspiración, ya por la forma como son tratados esos asuntos.

Vicente Huidobro, figura de indiscutible valor dentro de las corrientes nuevas, en un artículo titulado «La Creation Pure»^{*} manifiesta que el arte ha pasado por tres etapas sucesivas, a saber: Arte reproductivo o inferior

^{*} Cita de Guillermo de Torre.—«Literaturas Europeas de Vanguardia». Pág. 107.

al medio; Arte de adaptación o en equilibrio con el medio; y Arte de creación o superior al medio. La base fundamental para hacer estas separaciones, es el predominio o el equilibrio en que se presentan dentro del arte los elementos intelectuales y sensibles. Así, en la primera etapa el elemento intelectual domina sobre lo sensible; en la segunda, hay equilibrio entre ambos factores; y en la tercera, domina finalmente la sensibilidad sobre la inteligencia. Según esta teoría, el arte actual debería caracterizarse por un predominio de los elementos sensibles sobre los intelectuales; en cambio, el arte primitivo revelaría la supremacía alcanzada por la inteligencia. La Iliada, el Ramayana, los dibujos de la Cueva de Altamira, trazados por la mano insegura de los hombres de la edad del reno, y aun lo que está mucho más allá de todo esto, parecería saturado de intelectualidad. La doctrina es interesante por lo sorprendentemente novedosa; pero, en realidad, no hay antecedentes históricos que permitan aceptarla. Por otra parte, si se sostiene que colectivamente el arte ha pasado por el camino que lleva desde la inteligencia hacia la sensibilidad, habría que aceptar igualmente que desde el punto de vista individual ocurre también lo mismo. Se tendría entonces, que el hombre, en los primeros años de su vida, empezaría por estar dominado por el intelectualismo; luego, hacia la juventud se produciría el equilibrio entre la inteligencia y la sensibilidad; y, por último, hacia la edad madura, la sensibilidad triunfaría sobre la inteligencia. Es decir, se alteraría por completo la marcha normal de fenómenos cuyo desarrollo podemos observar cada día. Se ve ir al hombre desde los sentimientos estéticos mo-

trices hasta los sensorios, y desde éstos hasta los sexuales, para llegar, como a última etapa, hasta lo intelectual. De igual modo las colectividades evolucionan, siguiendo la misma línea que ha recorrido el individuo. Hasta ahora no se ha visto llegar a un pueblo a la etapa final o intelectual; a ella sólo han llegado individuos aislados o grupos más o menos amplios, que son los artistas.

No puede tampoco aceptarse la suposición de Huidobro en orden a que puede haber existido un arte inferior al medio social, o sea, según su teoría, todo el arte de la primera etapa. No hay razón para dar el calificativo de artística a una producción que está a un nivel espiritual más bajo que el que tiene el medio social. Ni se puede explicar fácilmente cómo es posible que se llegue a producir este extraño fenómeno. Habría que suponer que los artistas eran los individuos de más baja condición intelectual en la sociedad y en circunstancias que el medio era intelectualmente elevado. Ahora bien, ¿por qué razón habría de darse el nombre de arte a esta producción que sería esencialmente despreciable? ¿Y cómo hacer comenzar la historia del desarrollo del arte por un período que se caracteriza por no tener arte? Individualmente puede, sin duda, darse el caso de que alguien escriba una obra que llegue a estar por debajo del medio social; pero puede asegurarse, sin temor a equivocaciones, que no ocurrirá ello por predominio de la inteligencia en el sujeto sino por la carencia absoluta de toda inteligencia.

Resumiendo, pues, las observaciones acerca de este punto, puede afirmarse que en el arte nuevo no existe

una orientación anti-intelectualista propiamente dicha, ni mucho menos se descubre en él un predominio de la sensibilidad, como dice Huidobro. En cambio, la orientación contraria, o sea la intelectualización, se manifiesta por numerosos síntomas ya directos o indirectos. En general, la revelan los temas, la manera de tratarlos, el predominio de ciertas formas, la aparición de otras, y finalmente, fenómenos tales como el desarrollo de la crítica y de las doctrinas estéticas.

• • •

La crítica en su más alta forma, como disciplina que analiza las tendencias artísticas y elabora conclusiones sistemáticas, viene a ser una verdadera filosofía del arte. Y sólo es posible que aparezca cuando el hombre no sólo siente sino que se da cuenta de que siente y empieza a deleitarse con el maravilloso espectáculo de su sensibilidad. Así la actitud crítica viene a ser la conciencia del arte; y la estética «la ciencia de la belleza».* El hombre que, según se ha dicho, ha creado el mundo del arte a su imagen y semejanza, concluida la obra medita sobre ella para ver si su mundo está bueno. Es la ratificación de la inteligencia en el sexto día de la creación.

El desarrollo que ha alcanzado la crítica llega hasta el punto de que cada artista de las nuevas corrientes formula o pretende formular una estética personal. Bastan unas cuantas estrofas, algunas telas, o unas pocas pá-

* CH. MAURRAS.—«Anthinéa». Pág. XI.—Flammarión—Paris.

ginas de música para que el autor escriba manifiestos doctrinarios para anunciar el hallazgo de insospechadas maravillas. Más aún, no es raro tampoco que el artista comience por establecer primero su propia estética y luego emprenda la confección de obras destinadas a comprobarla. Puede decirse con exactitud que todo el mundo de las artes actuales está lleno del rumor de las discusiones estéticas que el oído de Spengler percibe en la remota Alejandría. Entre las voces que más alto sobresalen en el confuso clamoreo de la disputa, se escucha la palabra profunda de Nietzsche, la expresión poética de Bergson y la voz misteriosa de Freud que vuelve de un viaje fantástico con una chispa de luz cazada en las más oscuras regiones del espíritu.

Si se examina, por ejemplo, aunque sea a grandes rasgos, la literatura francesa durante el último siglo y hasta nuestros días, no será difícil sentir la potencia progresiva de la corriente intelectual. Así, el romanticismo revela ya en el conjunto de sus principios la acción refleja de los postulados de la Revolución. Tiene de ellos la exaltación del individuo y el libre desarrollo de la persona por sobre los convencionalismos existentes. Los revolucionarios eran ya románticos a su manera: eran los románticos de la acción. Y si éstos destruyeron la vieja organización política del mundo, los artistas hicieron también su asalto heroico para libertar a la belleza aprisionada, desde hacía mucho tiempo, tras las murallas inmovibles del arte clásico. Pero la Revolución era hija de la inteligencia y no tardó en reconocer su abolengo, proclamando la soberanía de la diosa Razón. El romanticismo, al nacer, llevaba ya entre el hervor de

sus pasiones el germen de intelectualismo que había de dominarlo.

Fueron los parnasianos los que se acordaron de la diosa Razón y pusieron la serena impassibilidad de su arte frente al torrente desbordado del romanticismo. Los parnasianos, salvadas las diferencias propias de la época, son en cierto modo los preciosistas del siglo XIX. La exactitud y precisión de la forma, la elegancia y propiedad de las palabras vuelve a ser la preocupación principal del artista. El arte se encamina hacia lo objetivo, abandonando paulatinamente el culto del yo impuesto por el romanticismo. La novela tiene a Flaubert que cincela sus obras frase a frase y en las que el romanticismo se mezcla todavía a la objetividad realista que, más tarde, pasando por Goncourt, había de alcanzar hasta el naturalismo.

Desde la estética sensoria del romanticismo se avanza hacia una nueva etapa a través del naturalismo, que es un verdadero romanticismo sexual. En efecto, nada menos natural que el naturalismo; no es sino el mismo artificio romántico que alejándose del sentimiento se dirige, con gran aparato científico, hacia el campo de lo sensual y particularmente de lo sexual, para repetir allí en poco tiempo las ridículas exageraciones de aquél. Pero esta regresión no es sino aparente, tanto por que el naturalismo traslada a la literatura las ideas científicas de la época, como por la calidad de la reacción que le sigue. Efectivamente, la orientación intelectual del simbolismo es mucho más intensa que la del movimiento parnasiano que vino después del romanticismo. Conviene, además, tener presente, aunque se trate de fenómenos

iniciados en otra literatura, que el futurismo importa una nueva aparición del romanticismo: el romanticismo intelectual. A este movimiento sigue muy de cerca la reacción cubista que lleva el arte hacia el camino de lo abstracto. La corriente intelectual no deja su huella marcada en línea recta, sino que sigue la línea en espiral, en que se desenvuelven todos los fenómenos sociales.

Cualquiera que sea la influencia directa que haya podido ejercer la ciencia o la filosofía sobre el espíritu del arte, no puede desconocerse la participación muy considerable que cabe a la crítica en la producción del fenómeno. Sainte-Beuve, Taine, Renan, Brunetiere, etc., han vaciado en la corriente del arte un caudal enorme de elementos puramente intelectuales. La ideología de Taine, que proporcionó una base al naturalismo, alcanza con el aditamento de nuevos aportes, hasta el unanimismo que, en líneas generales, lleva a la obra de arte misma al problema de la influencia del medio en el individuo y de éste en aquél. Renan prolonga su intelectualismo hasta nosotros por intermedio de France que sabe acrecentar brillantemente la herencia con el supremo encanto de la ironía. En todas partes desde Maupassant a Proust, Gide, Duhamel, Jaloux, etc., desde Sully-Prudhomme a Paul Valery, Max Jacob y Cocteau, el predominio de esta orientación no hace sino aumentar y transformar el arte en un campo de apasionantes especulaciones intelectuales. No se podría decir si este proceso ha llegado ya a su altura máxima. Pero, por lo menos, es cierto que ha alcanzado una intensidad que ha hecho pensar a muchos escritores en la necesidad

de tomar otros caminos. Hay síntomas que parecen indicarlo: la vuelta de muchos poetas y escritores hacia la corriente sentimental que brota desde el fondo de las religiones; y los esfuerzos de los suprarrealistas que, guiados por las doctrinas de Freud, intentan captar el sentimiento en los laboratorios misteriosos de lo inconsciente. Ambos hechos tienen de común el propósito de entrar en contacto con el sentimiento. Pero son todavía síntomas demasiado inciertos y aislados para poder juzgar acerca de su verdadero sentido. Además, ambos hechos están saturados de intelectualismo desde su génesis; y aun el suprarrealismo emplea los métodos científicos del maestro de Viena para llegar a su fin. Puede ocurrir también que a la postre no pasen de ser estos hechos sino fenómenos transitorios, oscilaciones provocadas por las naturales reacciones del medio social, después de las cuales se adopten nuevas y más intensas formas de intelectualización.

• • •

Dentro del conjunto de ideas que se vienen sosteniendo en este artículo, la intelectualización ha sido presentada como una característica fundamental del arte nuevo. De ella se derivan otros aspectos que sirven también para definir el complejo arte contemporáneo. Mas, antes de llegar a verificar rápidamente la existencia de esos otros aspectos, y como ratificación de la parte esencial de la tesis, no será inútil recordar algunas opiniones sobre este punto del problema.

Indudablemente, la etapa más activa de este movi-

miento ha sido iniciada por Marinetti. El poeta futurista aparece poseído por una admiración sin límites hacia el progreso moderno, en cuanto significa manifestación de la inteligencia del hombre en su lucha contra la naturaleza. Según sus doctrinas, es necesario cambiar todos los viejos asuntos del arte, destruir los museos, las academias y las bibliotecas, donde reside la antigua manera de mirar el mundo, a fin de poder imponer los asuntos nuevos: la máquina que hace prodigios en la industria, la máquina que se eleva en un vuelo sorprendente, la que corre con velocidad fantástica sobre la tierra o el mar, o la que camina bajo las aguas. La naturaleza queda reemplazada así, como motivo de sus cantos, por lo que es invención de la inteligencia. Su arte se intelectualiza por el objeto a que dedica su atención exclusiva o preferente. «Queremos a toda costa—dice—reingresar en la vida. La ciencia victoriosa de nuestros días ha renegado de su pasado por responder mejor a las necesidades de nuestro tiempo; queremos que el arte, renegando de su pasado, pueda, al fin, responder a las necesidades intelectuales que nos inquietan»^{*}.

Cierto es, sin embargo, que en otros pasajes de sus discursos pretende defenderse del cargo de «cerebralismo atormentado y decadente» que se ha hecho a su arte. Sostiene que, por lo contrario, los futuristas son «creadores de una sensibilidad centuplicada», y que su arte «está borracho de espontaneidad y pujanza». Tales palabras, contradichas por la índole de sus obras, sólo revelan que quien participa de un movimiento no siem-

* MARINETTI.—«El Futurismo», 142.—Sempere, Barcelona.

pre es el mejor preparado para juzgar su dirección y finalidad. Por otra parte, la respuesta que da a la objeción en nada la destruye. En verdad, puede el futurismo ser creador de una «sensibilidad centuplicada», pero esa centuplicación puede ser hecha por la fuerza intelectual. El impulso que le lleva a la creación de la obra de arte, puede ser «pujante y espontáneo» sin que ello perjudique, en lo más mínimo, a la naturaleza de la orientación final. Pero ni siquiera hay necesidad de insistir demasiado en estas ideas, porque el mismo Marinetti se encarga de confirmarlas plenamente. «Hay que introducir en la escena—dice—el reinado de la máquina, los grandes estremecimientos revolucionarios que agitan a las multitudes, las nuevas corrientes de ideas y los grandes descubrimientos científicos que han transformado por completo nuestra sensibilidad y nuestra mentalidad de hombres del siglo XX*. En otra parte, al hacer el elogio del verso libre, donde naturalmente se habrá de recibir la esencia poética, dice que este verso es «perpetuo dinamismo del pensamiento».

Cocteau inicia las páginas de «Le coq et l'arlequin» con un aforismo digno de recordarse: «el arte es la ciencia hecha carne». Nada más significativo que esta frase que indica la forma como el arte puede asimilar la ciencia: haciéndola carne. Es decir, cosa viva. Todavía, en otra ocasión, insiste en esta idea, y sostiene que el artista tiene derecho a usar las ciencias para su arte, pero sin que por eso se pretenda que en ellas están las fuentes del arte**. De modo que «ni la música ni la pintura

* MARINETTI.—«Futurismo», pág. 85.—Sempere, Barcelona.

** COCTEAU.—*Le Rappel à l'ordre*, pág. 226. Stock, Paris.

deban servirse del espectáculo de las máquinas para mecanizar su arte, sino solamente de la exaltación mesurada que provoca en ellas el espectáculo de las máquinas para expresar otro objeto más íntimo»*. Cocteau no es, por tanto, partidario del injerto que actualmente se hace de las ciencias en las artes, y lo censura en más de una ocasión. Pero si lo rechaza y sólo lo acepta en la forma que se ha indicado, es porque palpa en las escuelas nuevas el fenómeno de intelectualización. «Aconsejo a los artistas, dice todavía, no mezclar el arte con la ciencia, la filosofía, el ocultismo. Estas mezclas dan una pedantería de mujeres sabias. El arte de Picasso, tan simple e instructivo, y las enseñanzas que de él se desprenden, se oscurecen no solamente a causa del término «cubista» sino también a causa de los estudios estériles en los que, en lugar de hablarse de pintura, se habla de Poincaré, de Bergson, de la cuarta dimensión y de la glándula pineal**». Sin embargo de todo, Cocteau no está en modo alguno libre, ni puede estarlo, de la intelectualización que censura. Pero la reacción que trata de despertar comprueba la existencia del fenómeno que ha quedado señalado como característica del arte contemporáneo.

Paul Valery puede ser considerado, sin duda alguna, como figura de mucho realce dentro de las nuevas orientaciones artísticas. Lefrève, estudiando su obra, reconoce en ella un intelectualismo manifiesto, que se apresura a disculpar, agregando que «su poesía, por intelectualista

* COCTEAU.—*Le Rappel a l'ordre*, pág. 30. Stock, Paris.

** COCTEAU.—*Le Rappel a l'ordre* pág. 226. Stock, Paris.

que sea, se traduce siempre en forma de imágenes»*. No se ve, en realidad, la urgencia que haya en disculpar la presencia de una característica que es general a toda la literatura y, más que eso, a todo el arte. Ni menos si se tiene en cuenta que el predominio del elemento intelectual sobre el sensible no está reñido con las imágenes y antes, por lo contrario, se suele manifestar la intelectualización precisamente por un culto exagerado de la imagen.

Más aún, quizá si Ortega mismo no se halla muy lejos de pensar que el arte actual se encuentra dominado por elementos intelectuales, que no son los que le corresponden por su esencia. Por lo menos, cuando está fuera de su ensayo sobre la «deshumanización» parece acercarse a este punto de vista. En efecto, refiriéndose a la situación en que se hallan actualmente las artes, dice que para definir las «habría que decir poco más o menos: el arte actual consiste en que no lo hay»**. Esta afirmación permite hacer otra que no es sino su consecuencia: todo el arte joven, ese arte deshumanizado, sin importancia para el artista, esencialmente irónico, y que evita toda falsedad, no existe, o es tan poca cosa como arte que no vale la pena tomarlo en cuenta. Ahora bien, si tal le ocurre al arte moderno es porque ha perdido sus cualidades esenciales que son pertenecientes a lo sensible; por otra parte, esa pérdida acarrea necesariamente el predominio de lo intelectual. En repetidas

* LEFÈVRE.—*Entretiens avec Paul Valéry*. «Le Livre», Paris.

** ORTEGA Y GASSET.—*La Deshumanización del arte e Ideas sobre la Novela*, pág. 154. Edic. Rev. Occidente. Madrid.

deban servirse del espectáculo de las máquinas para mecanizar su arte, sino solamente de la exaltación mesurada que provoca en ellas el espectáculo de las máquinas para expresar otro objeto más íntimo»*. Cocteau no es, por tanto, partidario del injerto que actualmente se hace de las ciencias en las artes, y lo censura en más de una ocasión. Pero si lo rechaza y sólo lo acepta en la forma que se ha indicado, es porque palpa en las escuelas nuevas el fenómeno de intelectualización. «Aconsejo a los artistas, dice todavía, no mezclar el arte con la ciencia, la filosofía, el ocultismo. Estas mezclas dan una pedantería de mujeres sabias. El arte de Picasso, tan simple e instructivo, y las enseñanzas que de él se desprenden, se oscurecen no solamente a causa del término «cubista» sino también a causa de los estudios estériles en los que, en lugar de hablarse de pintura, se habla de Poincaré, de Bergson, de la cuarta dimensión y de la glándula pineal**». Sin embargo de todo, Cocteau no está en modo alguno libre, ni puede estarlo, de la intelectualización que censura. Pero la reacción que trata de despertar comprueba la existencia del fenómeno que ha quedado señalado como característica del arte contemporáneo.

Paul Valery puede ser considerado, sin duda alguna, como figura de mucho realce dentro de las nuevas orientaciones artísticas. Lefrève, estudiando su obra, reconoce en ella un intelectualismo manifiesto, que se apresura a disculpar, agregando que «su poesía, por intelectualista

* COCTEAU.—*Le Rappel a l'ordre*, pág. 30. Stock, Paris.

** COCTEAU.—*Le Rappel a l'ordre* pág. 226. Stock, Paris.

que sea, se traduce siempre en forma de imágenes^{*}. No se ve, en realidad, la urgencia que haya en disculpar la presencia de una característica que es general a toda la literatura y, más que eso, a todo el arte. Ni menos si se tiene en cuenta que el predominio del elemento intelectual sobre el sensible no está reñido con las imágenes y antes, por lo contrario, se suele manifestar la intelectualización precisamente por un culto exagerado de la imagen.

Más aún, quizá si Ortega mismo no se halla muy lejos de pensar que el arte actual se encuentra dominado por elementos intelectuales, que no son los que le corresponden por su esencia. Por lo menos, cuando está fuera de su ensayo sobre la «deshumanización» parece acercarse a este punto de vista. En efecto, refiriéndose a la situación en que se hallan actualmente las artes, dice que para definir las «habría que decir poco más o menos: el arte actual consiste en que no lo hay»^{**}. Esta afirmación permite hacer otra que no es sino su consecuencia: todo el arte joven, ese arte deshumanizado, sin importancia para el artista, esencialmente irónico, y que evita toda falsedad, no existe, o es tan poca cosa como arte que no vale la pena tomarlo en cuenta. Ahora bien, si tal le ocurre al arte moderno es porque ha perdido sus cualidades esenciales que son pertenecientes a lo sensible; por otra parte, esa pérdida acarrea necesariamente el predominio de lo intelectual. En repetidas

* LEFÈVRE.—*Entretiens avec Paul Valery*. «Le Livre», Paris.

** ORTEGA Y GASSET.—*La Deshumanización del arte e Ideas sobre la Novela*, pág. 154. Edic. Rev. Occidente. Madrid.

ocasiones insiste Ortega en esta afirmación de la inexistencia del arte actual. El cubismo le parece «ensayo de posibilidades pictóricas que hace una época desprovista de arte plenario. Por eso es tan característico del tiempo que se produzcan más teorías y programas que obras». Pues bien, aunque sea fatigoso el repetirlo, este gran desarrollo de teorías estéticas y programas artísticos es revelador de un estado de espíritu en el que domina lo intelectual. Y precisamente este arte, que según la expresión de Ortega, se caracteriza no porque no gusta sino porque «no se entiende»; es un arte que se dirige más a la inteligencia que a la sensibilidad, o sea, es un arte intelectualizado.

En resumen, y para poner término a los comentarios sobre este punto, me parece oportuno recordar las expresiones con que sintetiza Spengler sus ideas sobre el arte actual en lo que se refiere a la plástica y la música, pero que, sin duda alguna, se aplican por igual a las restantes manifestaciones del arte: «Pero hoy los artistas—dice—tienen que querer lo que ya no pueden realizar y trabajan con el intelecto, computando y combinando porque el instinto de la escuela ya no les ilumina» **.

• • •

Se ha recordado anteriormente que el arte atraviesa en su desarrollo las etapas sucesivas de lo motriz, lo sensorio y lo sexual hasta llegar a lo intelectual. El

* ORTEGA Y GASSET. — *La Deshumanización del Arte e Ideas sobre la Novela*, pág. 158. Edic. Rev. Occidente.

** SPENGLER—*La Decadencia de Occidente*, Vol. II, 1.ª parte, pág. 118.

señalamiento de estos jalones no significa, por cierto, sostener que se pasa de una etapa a otra de un modo absoluto y en forma que en un período de los ya indicados no se encuentren elementos de los anteriores. Sólo se trata de características predominantes. Ahora bien, si en realidad el arte moderno ha llegado al período intelectual, será posible constatar en él una disminución de los elementos sensorios, tomando esta palabra en su sentido más amplio, de modo que comprenda también a lo sexual. Y al disminuir los elementos sensorios que nutren al sentimiento, el arte mostrará también un apartamiento de lo sentimental, que puede designarse con la palabra desentimentalización, siguiendo el ejemplo de Ortega y Gasset.

Si se toma el fenómeno estudiado sólo desde el momento en que alcanza un grado de desarrollo apreciable, puede decirse que ha correspondido al futurismo la iniciativa más precisa y determinada para llegar a la proscripción del sentimiento en el arte. Merinetti acertó a dar una expresión definida a un estado de espíritu que ya se revelaba en muchas partes. Para referirme a la literatura hispanoamericana, cabe recordar que, alrededor de esa misma época, Enrique González Martínez proclamaba la necesidad de «retorcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje» para reemplazarlo por el «sapien- te buho» que descansa en el regazo de Pallas. Era ya una reacción manifiesta contra el sentimentalismo preciosista de Rubén Darío que había fatigado con sus princesas tristes, sus violines sollozantes, sus abates románticos y sus Margaritas de deficiente salud pulmonar.

Muchos son, sin duda, los puntos por donde el sentimentalismo extiende hacia el arte su influencia no siempre deseable y con frecuencia enfermiza y aletargadora. Pero las dos fuentes de donde brota con mayor ímpetu toda sentimentalidad son la mujer y el amor. Por eso el futurismo desde sus primeras proclamas anuncia resueltamente el «desprecio a la mujer» y manifiesta su anhelo de reducir el amor romántico a «una sencilla función corporal, como el comer y el beber». El primer acto, pues, del «hombre multiplicado» por el poder de la ciencia, es arrojar a la mujer del paraíso del arte, que los románticos habían decorado con pedrerías fabulosas y en cuyos ámbitos, perfumados por el incienso de los versos, cantaba el amor sus sollozantes e interminables letanías.

Sin entrar a considerar el acierto o desacierto de este acto, ello es que en la literatura moderna la mujer y el amor no ocupan el lugar exclusivo que tenían reservado en épocas anteriores. No será posible encontrar entre los poetas de las nuevas escuelas aquellos cantos a la amada, o a las partes cantables de la amada—la cabellera, los brazos, la boca, los ojos—que llenaban toda la literatura de otros tiempos. «Desde hace años—afirma Cocteau—el arte se desarrollaba bajo el signo femenino, anti-griego. La parisiense de las dos exposiciones (89-1900) tenía a la Francia bajo sus faldas. El arte sufría esta penumbra, estas muselinas, estos encantos, estos perfumes enervantes» *. En realidad era urgente apartarse de estos asuntos que ocupaban ya en la

* COCTEAU.—*Le Rappel à l'ordre*, pág. 139.

literatura, y en el arte en general, un lugar más importante que el que debía corresponderles. Fué así como el futurismo, en su manifiesto a los pintores, pedía, casi con desesperación, una tregua de por lo menos diez años a fin de librar a la pintura del desnudo que la agobiaba desde largo tiempo. No lo combatía, es claro, por lo inmoral, puesto que el cuerpo humano no puede ser moral ni inmoral en sí mismo, sino que lo atacaba porque ya este asunto se había transformado en una obsesión y los salones se habían convertido en «mercados de jamones» *. Marinetti ha sido en esta materia verdaderamente implacable y ha intentado destruir el sentimentalismo con una fuerza pasional indudablemente romántica. Combate a d'Annunzio porque «no tiene el valor de renunciar a su clientela de erotómanos enfermizos y de arqueólogos elegantes; a Ruskin, a quien califica de «deplorable», por su ensueño enfermizo de vida agreste y primitiva con su nostalgia de quesos homéricos». Recomienda a los jóvenes demasiado apasionados que dirijan su afecto hacia «los gatos, perros y caballos» para que encuentren así un derivativo a su necesidad normal de afectos, que la mujer no haría sino excitar con sus caprichos. Espera encontrar colaboración en la mecánica «para destruir la vieja poesía de la distancia y de las soledades silvestres y la exquisita nostalgia de la partida». Manifiesta su aspiración a «formar un tipo inhumano en el que quedarán abolidos la bondad, la ternura y el amor, únicos venenos corrosivos

* MARINETTI.—*Futurismo*, pág. 147.

de la inagotable energía vital, interruptores de nuestra potente electricidad fisiológica»; y pide que le ayuden a combatir la «tiranía del amor, la obsesión de la mujer ideal, los venenos del sentimiento y las monótonas batallas del adulterio que extenuán a los hombres de veinticinco años». Todo esto se puede conseguir si el hombre futuro reduce su corazón a su verdadera función distributiva, pues «el corazón debe ser en cierto modo el estómago del cerebro».

Puede pensarse que Marinetti ha ido un poco lejos en su esfuerzo por suprimir el sentimentalismo. Pero acaso fuera este el único medio de poner atajo a algo que ya se hacía completamente insoportable. Y ya sea como consecuencia de estas exhortaciones o ya porque ellas eran a su vez simples corolarios de ideas que todos aceptaban casi sin darse cuenta, ello es que hoy la mujer y el amor han perdido en el arte la preeminencia de que disfrutaron largo tiempo. Estos temas tienen ahora apenas un interés episódico; y no es raro ver que un poeta, al referirse a alguna breve aventura sentimental, la comente con un rasgo de ironía final, que es como un guiño de ojos para dar a entender que aquello no tiene una excesiva importancia.

• • •

El predominio de los elementos intelectuales en el arte, fuera de acarrear una natural reducción en el campo de lo sentimental, le hace notablemente sintético. Los principios lógicos de la inteligencia tienden a la supresión de todo adorno o de todo aquello que carece de

un valor sustancial. De aquí es que el arte moderno manifieste una tendencia muy marcada a la supresión o reducción de todo lo que es puramente anecdótico o histórico. Se suprime eso porque se opone a la síntesis intelectual y también porque lo histórico o lo anecdótico acarrearán elementos sentimentales, en cuanto forman el recuerdo. La concepción intelectual de la «poesía pura» rechaza también la anécdota, la narración, la historia, porque arrastra elementos prosaicos que es necesario eliminar. Y así la «poesía pura» que parece ser la máxima expresión de la sensibilidad artística, no es en verdad otra cosa que una abstracción que hace de la poesía una realidad en sí, libre de toda forma material determinada. La poesía pura no puede hacerse visible sino por el uso de elementos poéticamente puros, lo cual se traduce en el uso exclusivo o preferido de la metáfora, que es «la célula bella», como la llama Ortega y Gasset.

El desarrollo de las ideas, los grandes progresos de la ciencia y sus aplicaciones prácticas, que se traducen en poderosos medios de lucha contra las fuerzas naturales, dan al espíritu la sensación de una fuerza material capaz de un dominio ilimitado sobre la violencia ciega de la naturaleza. La inteligencia aparece, así, como un elemento propio y esencialmente masculino por la fuerza que le es inherente. Llevada al arte esta sensación, se traduce por un menosprecio de lo débil, de lo enfermizo, de lo sentimental. El artista que en cierto modo siente incorporarse a sus nervios esta corriente vital, abandona la melancolía delicuescente, deja de suspirar por las tardes, bajo la luz violeta de los crepúsculos, y ebrio con la conciencia de sus fuerzas, se entrega a los más

extravagantes caprichos. Rompe con la tradición, desconoce las normas que servían de cauce para sus sentimientos antiguos y juega con las imágenes y las ideas con la agilidad de un malabarista. El arte, a fuerza de estas maniobras, adquiere un aspecto juvenil, vigoroso, desbordante de energía revolucionaria. Pero su juego, si así puede llamársele, no es el del niño que se entretiene con un objeto precioso cuyo valor desconoce. El artista moderno que hace piruetas con las ideas o hace estallar como bombas de luces su metáforas dobles no persigue ciertamente crear «inesperada puericia» sino revelar en estas audacias la potencia de su energía vital.

El menosprecio de lo débil, de lo enfermizo y de lo sentimental a que llega el espíritu en su admiración por las fuerzas de la inteligencia, produce todavía otra consecuencia: la de orientar el arte hacia asuntos de carácter dinámico y vital. Se canta no sólo la potencia de la máquina o la de la inteligencia que descubre secretos insospechados, sino también otras formas de fuerza, como la puramente física. Se elogia el deporte y se cantan las hazañas del esfuerzo muscular, poniendo en el arte una nota de virilidad frente al afeminamiento sentimentalista. Pero esta virilización no sólo puede encontrarse en el arte de un modo indirecto, sino que aún el futurismo, para no tomar sino lo inicial, establece directamente en sus proclamas la calidad bella de la actitud violenta y agresiva. Marinetti recomienda la eficacia de la bofetada en las luchas del arte y hace el máximo elogio que puede hacerse de la violencia individual y colectiva, elogiando la guerra, a la que llama «única higiene del mundo».

Ahora bien, un arte animado por estas ideas no puede ser sentido por el artista como una cosa pueril, desprovista de importancia, tal que si fuera un simple juego, como sostiene Ortega y Gasset. Aun cabrá discutir más adelante si es posible que algún artista llegue a considerar su arte como una cosa sin trascendencia. Puede, en realidad, decirlo y sostenerlo como un aforismo o como un lema; pero su obra misma demuestra siempre lo contrario. En efecto, si el arte no le pareciera importante al artista, abandonaría su culto para consagrarse a cosas de mayor monta. Mas no sólo le parece relativamente importante, sino de un valor de tal modo considerable, que se impone por él sacrificios a veces extraordinarios. Sería, en realidad, una inconsecuencia inexplicable considerar sin importancia el arte y tratar, no obstante, de modificarlo y renovarlo contra todas las críticas y todas las incomprendiones. Sería desafinado empeñarse en tareas de esta especie si el arte fuera una cosa pueril. Desde luego puede también asegurarse que no es el artista el que pueda considerar juego a su arte, sino el público que se aprovecha de él para su esparcimiento. Ni aun el deportista profesional un juego inútil. Ese carácter sólo puede tenerlo para el público que lo toma únicamente como un espectáculo. Y si en estas observaciones generales sobre el arte nuevo se llega a considerar la trascendencia como una característica de este arte, no es porque crea que le pertenece o él sólo, sino simplemente como un medio de discutir la intrascendencia que Ortega atribuye al arte contemporáneo.

Comentando la característica de intrascendencia que

encuentra en el arte, la califica Ortega como «el síntoma más agudo, más grave, más hondo que presenta el arte joven». Para analizar este aserto, conviene establecer con claridad lo que entiende el autor por intrascendencia. En otra época el arte era trascendente. «Lo era —dice— por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. Era de ver el solemne gesto que ante la masa adoptaba el gran poeta y el músico genial, gesto de profeta o fundador de religión, majestuosa apostura de estadista responsable de los destinos universales».

Según esto, hay dos puntos por donde el arte adquiere o pierde trascendencia: objetivo el uno y subjetivo el otro. La pierde por el tema y por la consideración que el artista impone a las muchedumbres o lo que éstas esperan de él, como también por la misión de que se siente revestido el poeta. Al considerar la trascendencia o intrascendencia con respecto al tema, conviene tener presente que estos temas pueden afrontar «los más graves problemas de la humanidad» desde dos puntos de vista diferentes: el individual y el colectivo. El punto individual quedaría marcado por todo aquello que se refiere al destino del hombre considerado aisladamente: la vida y la muerte, el placer y el dolor. El colectivo, por los asuntos de interés social. Ahora bien, ¿puede decirse que el arte actual «no suele» ocuparse de los más graves problemas de la humanidad? Tal vez podría aceptarse solamente que uno de estos puntos de vista ha desplazado al otro o le supedita en la preocupación de los artistas, pero no creo que pueda decirse que no se ocupa de

ellos en general hasta el extremo de constituir «el síntoma más agudo, más grave y más hondo del arte joven». Basta recordar a Ibsen, Dostoyewsky, Tolstoy; y en nuestros mismos días, Marinetti y el futurismo con su programa de política nacional e internacional y todo el grupo «Clarté», Barbusse, Romain Rolland, etc. etc.; y los artistas rusos y alemanes de las escuelas avanzadas que ponen sus fuerzas al servicio de las doctrinas de mejoramiento social. En este punto, el arte se presenta tal vez más lleno de trascendencia que antes; y en cuanto a los grandes problemas que atañen directamente al individuo en sus destinos y en sus luchas, también hallan cabida en la lírica moderna, aunque no tengan el tono ni el aspecto que tuvieron otrora. La trascendencia en el tema no ha desaparecido, pues, en modo alguno, o por lo menos existe en grado suficiente para que un historiador futuro pueda decir refiriéndose a nuestro arte: «en ese tiempo el arte era trascendental. Lo era por su tema que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad».

El segundo punto por donde el arte moderno muestra su intrascendencia esencial es, según Ortega, la disminución que experimenta «como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie». La misión que se le suponía al artista, la que él mismo atribuía, le daban solemnes actitudes ante la masa, como «de profeta o fundador de religión». Esta diferencia que anota el autor puede derivar, ya de un cambio del concepto que el artista tiene de su arte, ya de un cambio que se haya producido en la masa. Los cambios que se hayan operado en esta última no pueden, en realidad,

alterar los términos del problema, que deben reducirse a considerar al artista frente a su arte y no frente a la muchedumbre. La cuestión que importa dilucidar no es lo que piensa la masa respecto del artista, sino lo que piensa el artista respecto de su arte. Ahora bien, así planteada la cuestión, ¿qué antecedentes pueden alegarse para sostener que el artista no tiene una alta idea de su misión de tal? Posiblemente, si las circunstancias sociales se lo permitieran—recuérdese a d'Annunzio—adoptaría ante las masas actitudes proféticas y heroicas. Pero no será ésta indudablemente la norma que permitirá establecer la trascendencia que en realidad atribuye al arte. Ni lo serán tampoco la naturaleza de sus temas ni el modo empleado para tratarlo. De otra suerte podría sostenerse, desde luego, que para el humorista, por ser tal, el arte no es serio. La unidad de medida la dará solamente la actividad que le consagra y el empeño que pone en acrecentarlo, renovarlo y defenderlo de lo prosaico y de lo vulgar. En otras palabras, la parte que ocupa en su vida. Es ni más ni menos que la norma que habrá de dar la medida de la trascendencia que se atribuye a cualquier otra actividad humana. La que el sabio concede a la ciencia, el profesional a su profesión, el deportista al deporte o el comerciante a su comercio. Sería equivocado, por ejemplo, suponer que el vendedor de juguetes da a su comercio menos importancia que la que le atribuye al suyo el comerciante en cañones de artillería. La mayor o menor trascendencia que, en un momento dado, puede concedérsele a esa actividad sólo será apreciable desde fuera, por circunstancias externas

ajenas al sabio, al comerciante, al profesional o al artista.

Este punto de vista meramente exterior es el que lleva a Ortega y Gasset a decir: «Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en esta su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber el arte cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos. Pueden representarse éstos como una serie de círculos concéntricos cuyos radios miden la distancia dinámica al eje de nuestra vida, donde actúan nuestros supremos afanes. Las cosas de todo orden—vitales o culturales—giran en aquellas diversas órbitas atraídas más o menos por el centro cordial del sistema. Pues bien, yo diría—añade—que el arte situado antes, como la ciencia o la política, muy cerca del eje entusiasta, sostén de nuestra persona, se ha desplazado hacia la periferia». Puede ser efectivo que «en la jerarquía de las preocupaciones humanas» el arte ocupe ahora un lugar inferior al que ocupó en otras épocas. No es esta la ocasión de discutir el punto; pero este desplazamiento no es una característica del arte sino del medio social. Tal vez pueda llegar a establecerse que la colectividad, preocupada de la economía, de la industria, de la riqueza, etc., etc., ha desplazado hacia una categoría secundaria su interés por el arte; pero me parece que puede afirmarse sin vacilaciones que, para el artista, el arte no se ha «desplazado hacia la periferia», ni se ha apartado del eje de su vida, «donde actúan sus supremos afanes». El que realmente no atribuye importancia al arte no es de la categoría de «los egregios» ni per-

tenece a la familia de los artistas. Igual cosa ocurre en otros órdenes. Así, hay épocas en que una religión puede ocupar la mayor parte del interés humano colectivo; y hay otras en que pierde su importancia social y se desplaza hacia la periferia. Pero aunque la supongamos relegada al más lejano círculo; en el máximo apartamiento del centro de las preocupaciones primordiales, mientras haya un grupo de religiosos, en el alto sentido de la palabra, no podrá decirse que para ese grupo la religión se ha desplazado hacia la periferia. Cuando en el espíritu de aquellos hombres se haya verificado también el desplazamiento, entonces ya no existirá más esa religión. Del mismo modo, cuando el arte se haya desplazado hacia la periferia en el espíritu de los que se tienen por artistas, ya no habrá arte alguno.

En otro tiempo, no existía para Ortega la posibilidad de un arte considerado como juego. «No—decía—; en el arte no hay juego: no hay que tomarlo o dejarlo. Cada arte es necesario; consiste en expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera». • Y en otra parte, refiriéndose a la multiplicidad de relaciones que debe expresar el arte, dice: «El individuo, sea cosa o persona, es el resultado del resto total del mundo: es la totalidad de las relaciones. En el nacimiento de una brizna de hierba colabora todo el universo. ¿Se advierte la inmensa tarea que toma el arte sobre sí? ¿Cómo poner de manifiesto la totalidad de relaciones que constituyen la vida más simple, la de este árbol, la de esta piedra, la de este hombre? De un

• ORTEGA Y GASSET.—*Personas, Obras, Cosas.*—Pág. 133.

modo real, esto es imposible; precisamente por esto es el arte ante todo un artificio: tiene que crear un mundo virtual.* Pues bien, la situación del problema no ha cambiado; y cualquiera que sea la forma en que se desarrolla el arte de una época, siempre será una actividad que tiene a su cargo la enorme tarea de «crear un mundo virtual». Pero ahora, Ortega ha abandonado este punto de vista y se ha colocado en otro que, a mi entender, no le permite llegar al esclarecimiento de la cuestión. En efecto, como ya está indicado, pretende deducir la trascendencia o intrascendencia del arte, ya de la naturaleza de los temas más generalmente tratados, ya de la importancia que se atribuye al artista o de lo que en él ve la colectividad. El primer punto podrá proporcionar datos para establecer una característica en cuanto a la orientación filosófica o científica, o en cuanto al predominio de lo humorístico sobre lo serio, de lo festivo sobre lo patético, de lo lírico sobre lo épico, etc., etc. Y el segundo punto es completamente extraño a la relación que hay entre la obra de arte y el artista creador; y no es, por tanto, característica del arte sino del medio social en que el fenómeno se produce. Finalmente, aun ahora mismo la característica de «intrascendencia» tan clara en el arte, según Ortega, parece no afectar a todas las formas de la producción artística. En efecto, para Ortega por lo menos es serio y trascendente el arte de la novela. No otra cosa pueden significar las palabras con que termina su ensayo sobre este género: «Es posible que cuanto he dicho sea un puro error. Nada im-

* ORTEGA Y GASSET.—*Personas, Obras, Cosas*.—Pág. 152.

porta si ha servido de incitación para que algunos jóvenes escritores «seriamente preocupados de su arte» se animen a explorar las posibilidades difíciles y subterráneas que aun quedan al viejo destino de la novela. Pero dudo que encuentren el rastro de tan secretas y profundas venas, si antes de ponerse a escribir su novela no sienten, durante un largo rato, pavor. De quien no ha percibido la gravedad de la hora que hoy sesga este género, no puede esperarse nada». * El artista que ha de dedicarse a la novela tiene, por tanto, una tarea grave que acometer. El arte para él no será un juego, sino una empresa de tan solemnes proyecciones que le es preciso, antes de entrar en el recinto misterioso del arte, meditar en la gravedad de la hora y sentir en su espíritu el pavor del enigma indescifrable. Así, en estos términos, reduce el propio Ortega a límites de menor alcance el síntoma «más agudo, más grave, más hondo que presenta el arte joven»: el de la intrascendencia.

• • •

La ironía es otra de las tendencias que Ortega ha señalado como predominante dentro del arte nuevo. En realidad, esa corriente en la que sobresalen las altas cumbres de Renan, Wilde, France, Shaw, etc., deja en la literatura actual el sedimento de su gracia suprema, nihilista y desconcertante. Pero si la existencia de esa orientación no puede menos que ser reconocida en el conjunto del arte contemporáneo, las discrepancias em-

* ORTEGA Y GASSET.—*La deshumanización del arte*, pág. 150.

piezan en cuanto se trata de señalar las causas que han contribuido a producirla. Para nuestro autor, se debe la aparición de la ironía a la pérdida del carácter serio del arte, anejo a los temas trascendentales y a la eliminación de todo patetismo.

Más arriba se focó ya la cuestión referente a saber si en realidad se hace menos serio el arte en razón de los temas y considerado el asunto desde el punto de vista del creador de la obra. Colocado el problema en esta situación, se ve que no aumenta o disminuye su importancia, seriedad o trascendencia a consecuencia del tema, pues tan seriamente trabaja el humorista como el que aborda asuntos trascendentales. La clasificación del arte en trascendente o intrascendente, serio o no serio, en razón de los temas, es una clasificación hecha desde fuera del círculo de la creación artística, y que no revela la íntima vinculación del artista con la obra, sino las ideas predominantes acerca de lo que debe tenerse por trascendente o intrascendente para el medio social y en un momento determinado. Pues bien, si para el artista todo arte es serio, no puede decirse que la ironía aparezca como una consecuencia de la pérdida de la seriedad del arte, pues entonces no aparecería nunca. Por otra parte, aunque esto no fuera exacto, tampoco se podría aceptar que la aparición de la ironía sea una consecuencia de la pérdida de la seriedad o de la eliminación de todo patetismo; pues con igual razón podría sostenerse que tanto esa pérdida de seriedad y esa eliminación de todo patetismo no son causa sino efecto de la aparición de la ironía. Dentro de la teoría de Ortega no puede establecerse la relación que liga a am-

bos aspectos o modalidades del arte. En cambio, dentro de las doctrinas que vengo exponiendo, la eliminación de lo patético o sentimental y la aparición de la ironía se presentan como manifestaciones de la intelectualización del arte. El elemento intelectual elimina o atenúa lo sentimental y se muestra bajo la forma de ironía.

La indiferencia sentimental es necesaria para que pueda producirse la ironía; pero se requiere algo más que una simple indiferencia pasiva. Es preciso que ese estado de indiferencia se deba a la acción de la inteligencia, es decir, que sea activo. Ortega ha considerado los diversos grados de afección sentimental que pueden presentarse entre los asistentes a la agonía de un hombre. Están allí en grado descendente de afección la esposa, el médico, el periodista y un pintor. Se puede añadir todavía un nuevo grado a la creciente indiferencia, como lo concibe el autor. Bastaría con poner entre los asistentes a un niño. Pero esta indiferencia que tal vez sería absoluta, no es la que se requiere para la producción de la obra de arte en general, y mucho menos la que se necesita para la aparición de la ironía. Necesita la ironía una indiferencia consciente provocada por la reducción voluntaria del campo sentimental. Es así como los escritores humorísticos, o en general los que cultivan lo cómico, no carecen de afectividad sentimental, sino que la dominan. No es raro por eso encontrar en su obra rasgos de la más tierna sentimentalidad o episodios profundamente conmovedores. El valor de la ironía reside en que significa el señorío absoluto de la razón sobre el sentimiento. Cada vez que el sentimiento intenta escaparse, la razón sujeta el freno y restablece el equilibrio en el espíritu, disminuyendo la

importancia del suceso que ha provocado la perturbación. Es el procedimiento que empleaba con éxito el señor Luciano Bergeret para dar un alcance menos intenso a sus desventuras conyugales. Recordaba oportunamente que lo que le sucedía era sólo un caso particular de los fenómenos del universo; y que su mujer misma no era en otro tiempo sino un conjunto de átomos nitrogenados que flotaban en estado gaseoso en el espacio juntamente con los que sirvieron para formar la materia de que estaba hecho el diccionario que le acompañaba en la soledad de su estudio.

Si el predominio de la ironía en el arte es tal vez la más clara muestra del fenómeno de intelectualización que en él se desarrolla, el culto de la metáfora añade al respecto una prueba no menos importante. La metáfora es «la célula bella» por excelencia, es el organismo maravilloso capaz de retener y hacer brillar para siempre la chispa fugitiva del genio creador. Y con razón, así como se ha dicho que la ironía es la flor de la inteligencia, se ha podido decir también que la metáfora es la flor de la sensibilidad.

A primera vista parece existir un irreductible contrasentido entre el reconocer, por una parte, el culto de la metáfora como una característica del arte nuevo y asegurar, por otra, que dentro de ese arte predominan los elementos intelectuales sobre los sensibles. Sin embargo, la contradicción no es sino aparente, porque se trata aquí de una metáfora cultivada artificialmente y que ha sido desviada de su rol natural de medio de expresión del sentimiento poético para convertirle en fin perseguido por el arte. Podría decirse que antes la poe-

sía venía a nosotros por intermedio de la metáfora; y ahora pretendemos ir hacia la poesía por el camino de la metáfora. La inteligencia ha comprobado el valor de «la célula bella» y le rinde un culto de admiración tanto más intenso cuanto mejor comprende su importancia esencial. Siempre, y ello es natural, se aprecia lo que no se tiene; y el artista intelectualizado de nuestros días cuida sus metáforas con la prolijidad amorosa de un jardinero sabio que no dispusiera sino de un muy breve y pobre jardín para producir todas las flores que su afición le reclama. La sensibilidad, dominada por lo intelectual, no produce ya con la abundancia de otras épocas sus multicolores trasposiciones metafóricas. La inteligencia realiza un verdadero milagro de creación y, ayudada por todos sus maravillosos recursos, empieza a sacar metáforas casi de la nada. Las paradojas más violentas, las comparaciones más distantes, los equilibrios más inverosímiles, las innovaciones más audaces dan al arte un brillo inesperado. El artista cuida de multiplicar sabiamente sus metáforas y a veces aprovecha una sola de ellas para aludir a dos o tres relaciones entre distintos objetos. Nace, así, la metáfora doble o múltiple de que se enorgullece el arte de hoy, considerándola, equivocadamente como una prueba de su riqueza inagotable. Pero, en realidad, comprueba sólo una riqueza de medios para aprovechar un terreno escaso, una habilidad económica considerable para embarcar dos o más alusiones en la breve nave de una sola metáfora; pero este aprovechamiento intensivo de un hallazgo metafórico está lejos de significar riqueza de elementos sensibles en el arte. Sin embargo, continúa éste llevan-

do, en apariencias, la opulenta vida de sus mejores tiempos. Tal ocurre también a ciertos ricos súbitamente empobrecidos y que, gracias a habilidosos manejos, no siempre correctos, prolongan las exterioridades de su esplendidez mucho más allá de la pérdida de su riqueza efectiva.

La veta de oro de la sensibilidad ha disminuído en su riqueza. Los artistas, dándose cuenta del peligro, proclaman cada vez más alto la necesidad de buscar «nuevas posibilidades»; y como para localizar el sitio en donde el metal adquiere otra vez su elevada ley, exploran hacia todos los puntos del espíritu con las flechas agudizadas de su ingenio. Y cuando estas logren clavarse en el punto sensible de donde habrá de brotar la corriente fecunda, el arte habrá encontrado sus nuevas posibilidades gracias a la fuerza de la inteligencia.

• • •

Fuera de los aspectos analizados, podrían encontrarse en el arte actual otras tendencias que contribuyen a precisar su carácter. Tales serían, por ejemplo, cierta forma especial de realismo y de individualismo; y también ciertas particularidades de carácter gramatical, que afectan tanto al empleo de las palabras, como la supresión de signos de puntuación y otros, que lindan con lo meramente tipográfico.

Al puntualizar las ideas respecto a lo que, según Ortega, debe entenderse por deshumanización, se dijo ya que si se considera ese término como equivalente de apartamiento o desviación de lo estrictamente objetivo,

no podía ser tomado como una característica del arte nuevo, pues ese fenómeno es esencial a la obra de arte de todos los tiempos. Así lo pensaba también Ortega cuando, refiriéndose al arte en general, y no sólo al de nuestros días, manifestaba que «dentro del ámbito estético, podrá haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte la creación de una nueva objetividad, nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal: primero, porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético lleva dentro de sí, como uno de sus elementos, la trituración de la realidad. El territorio de la belleza empieza sólo en los confines del mundo real^{*}. Es de lamentar que en la actual obra de Ortega no se encuentren antecedentes que permitan darse cuenta de los motivos que ha tenido para estimar que lo que era una característica esencial a todo arte haya pasado a la categoría de ser sólo esencial al arte de una época determinada.

Se dijo también en su oportunidad que lo único que podría constatarse sería una manera especial de entender o tomar lo real, o sea de practicar la natural desrealización; y que no podía ocurrir el caso de que el arte no fuera siempre la naturaleza vista a través de un temperamento, cualquiera que fuese el exotismo o extravagancia de éste. En efecto, es absolutamente imposible trasladar la

^{*} ORTEGA Y GASSET.—Prológo a *El Pasajero* de Moreno Villa. Madrid, 1914.

realidad al arte con un objetivismo puro. Ni aun la fotografía copia lo real de un modo uniforme, y sin apartarse de lo que la visión de nuestros ojos puede darnos en un momento determinado. «La fotografía—ha dicho con razón Cocteau—es irreal porque cambia los valores y las perspectivas». Basta en efecto recordar, por ejemplo, las discrepancias, a veces sorprendentes, entre dos fotografías de una misma persona, obtenidas en un mismo acto; o las diferencias de perspectivas con que se nos muestra la fotografía de un paisaje observado a la simple vista. La fotografía abarca un conjunto de detalles y circunstancias que han pasado inadvertidos; y da realce y contraste de luz a rasgos que el ojo humano no alcanza a recibir, porque su sensibilidad lumínica es inferior a la que tiene la gelatina de una placa fotográfica.

En el arte, por tanto, la realidad deberá estar necesariamente deformada; y aun al más realista de los escritores le es imposible evitar que se mezclen a su obra elementos subjetivos que son los que producen la desrealización. El autor mismo sostiene que el estilo es el factor desrealizador por excelencia. «No hay—dice—otra manera de desrealizar que estilizar». Ahora bien, ningún escritor que merezca el nombre de tal puede dejar de tener estilo, cualesquiera que sean las calidades que se le atribuyan. El más agudo naturalismo tiene siempre cosas poco naturales y en las descripciones más realistas se siente el soplo del irrealismo. Por otra parte, si se consideran las obras mismas de los escritores de vanguardia desde Marinetti, que habla de la obsesión lírica de la materia, hasta Proust donde puede

verse, según la expresión feliz de Benjamín Cremieux «el movimiento molecular de la realidad»; o si se recuerda a Valery Larbaud, Brenton, Aragón, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo o Gómez de la Serna, etc., se podrá comprobar fehacientemente que no hay en el arte actual ningún «asco a lo humano»; ni hay tampoco razón para sostener que «lo personal, por ser lo más humano, es lo que más evita el arte joven». No podría desconocerse, sin embargo, que lo personal, lo subjetivo o lo humano de hoy no es el mismo que se empleaba en otro tiempo. Y si por «personal» se entendiera sólo el que los poetas hagan de su arte vehículo para uso exclusivo de sus lamentaciones amorosas, entonces, sí, podría hablarse con fundamento de una disminución, o eliminación, de lo personal. Pero esas cuítas íntimas, esas declaraciones amorosas en verso, no son, por fortuna, todo lo personal que puede haber en el arte. La intimidad del artista puede mostrarse ya en otras formas sentimentales, ya en las ideas que animan su obra. Y, en realidad, si el arte desdeñara lo humano podría decirse que no era arte. Y esa afirmación podría hacerse con palabras de Ortega y Gasset: «La poesía—ha dicho—y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. Todas las formas del arte tienen su origen de las variaciones de la interpretación del hombre por el hombre. La literatura general de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana de entonces. •

• ORTEGA Y GASSET.—*Meditaciones del Quijote*.—Pág. 189.



Si las observaciones anteriores se han referido ya al arte mismo, ya a la relación de la obra con el artista que la produce, cabe todavía, para mejor estudio de la cuestión, situarse en el punto de vista del público que lo recibe con aplauso, con menosprecio o, simplemente, con indiferencia. En la obra de Ortega, las ideas acerca de este aspecto del problema se hallan dispersas, como siguiendo el caprichoso y elegante curso de una conversación. Pero si este modo de exponerlas da un particular encanto al desarrollo de la doctrina, tiene, a veces, el inconveniente de que, en la brevedad del rasgo enunciado, se extienden fácilmente a un aspecto de la cuestión conclusiones que sólo convienen a otro. Tal acontece, por ejemplo, con la «intrascendencia» del arte y aun con diversos tópicos de la «deshumanización», en los que aparecen alternativamente, y no siempre con la separación necesaria, los puntos de vista más variados. Uno de ellos se refiere a lo que debe ser la obra de arte respecto del público que la gusta. Con mucha razón sostiene que la obra de arte no puede prevalerse de «una noble debilidad» que existe en el individuo para dejarse contagiar por el dolor o por la alegría; y la razón de ello reside para Ortega en que este contagio es puramente automático, mientras que el arte requiere «mediodía de intelección». «El arte—dice—no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente». Hay en estas palabras algo que conviene esclarecer. Desde luego, el contagio psí-

quico, consciente o inconsciente, no podrá jamás ser el arte mismo porque es, sencillamente, condición para que se produzca el goce artístico, como lo es también para la producción de otros fenómenos psíquicos. Así, la descripción desaliñada y vulgar de una catástrofe, de un crimen, o de otro de los hechos sensacionales que llenan a diario las páginas de la prensa. provocan un contagio en el ánimo del lector. Y este contagio, por vulgar que nos parezca, y que pone al público en condiciones de condolerse de la desgracia ajena, será también necesario para que la obra de arte se haga inteligible.

Estima también Ortega que este contagio o participación sentimental impide contemplar las cosas en su pureza objetiva; y que, cuando existe esa participación, el sujeto no goza con el objeto artístico, sino que goza de sí mismo. Tal ocurre, a su entender, en el arte romántico, y, en general, «siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas». Según esto, se tiene que la contemplación artística excluye la participación sentimental. Sin embargo, no se ve, en realidad, cómo podría producirse la contemplación artística si primeramente el espíritu no ha sido solicitado u obligado a contemplar por la simpatía o contagio establecido entre él y la obra contemplada. El mismo autor, cuando dice que el arte actual es un «arte para artistas» o, en otros términos, que la persona que admira una obra de arte necesita tener potencialmente la calidad espiritual del artista, no hace sino reconocer la previa y necesaria influencia, o contagio simpático, entre la obra y el que la contempla. Es natural, empero, que la participación sentimental ne-

cesaria para la contemplación artística de un suceso o de una obra no es precisamente de la misma naturaleza de aquella que corresponde a otras personas que pueden ser afectadas por el mismo acontecimiento o hecho. En el ejemplo de la agonía de un hombre presenciada por la esposa del agonizante y el médico, un periodista y un pintor, establece Ortega sólo diferencias de intensidad entre los distintos espectadores. El más cercanamente afectado sería la esposa, luego el médico, en seguida el periodista y finalmente el pintor. Me parece que el ver en estas personas sólo diferencias de intensidad emocional decreciente, a partir desde la esposa, es causa de conclusiones inexactas. Es evidente que el pintor, el periodista, el médico y la esposa no se hallan bajo una impresión de idéntica naturaleza; y no puede, por tanto, establecerse entre ellas graduación alguna, pues sería como sumar cantidades heterogéneas. La graduación de intensidad sólo podría establecerse en este caso entre dos esposas del mismo hombre y entre dos o tres médicos, periodistas y pintores entre sí. La verdad es que los puntos de vista de estos diversos espectadores no coinciden; pero eso no quiere decir necesariamente que los unos se hallen más lejos que los otros del suceso que presencian. En realidad, el médico puede estar, profesionalmente hablando, tanto o más preocupado que la esposa por tratarse de un caso de gran interés clínico. Más aún, puede ocurrir que la esposa, desmayada y sollozante en la hora fatal de la agonía, olvide prácticamente a plazo breve la escena presenciada; el pintor, en cambio, a quien Ortega supone muy alejado sentimentalmente del asunto, puede conservar la impresión de

ese acto durante mucho tiempo, o por lo menos más que la viuda, y manifestar realmente esa impresión en sus obras de un modo más o menos intenso. No sería, pues, justo medir la emoción o la distancia sentimental de los espectadores de esta escena por los lazos del amor conyugal o las vinculaciones de familia o las consecuencias más o menos próximas que el suceso puede acarrear a los que lo presencian. La diversidad del punto de vista no implica necesariamente mayor distancia emocional, sino emoción con causa y manifestaciones diferentes. Del mismo modo, los dos extremos de un diámetro, no obstante hallarse en el máximo apartamiento entre ellos, se hallan a igual distancia del centro de la circunferencia. Ahora bien, si esto es exacto para el creador de la obra, lo es también para quien la admira. La contemplación artística, por tanto, no puede estar libre de afección o contagio sentimental, por más que ésta no sea de igual naturaleza respecto de todas las personas que pueden estar afectadas por el mismo hecho, o por el mismo objeto.

Cuando existe esa participación sentimental, ocurre, según las frases de Ortega ya transcritas, que el sujeto no goza del objeto artístico sino que goza de sí mismo. Si se encuentra que en el arte actual, como en el de todos los tiempos, el observador goza de sí mismo y no abstractamente del objeto artístico, se tendrá un nuevo antecedente para sostener la existencia necesaria de una participación sentimental en toda contemplación artística. Así como el artista al crear la obra de arte desrealiza la naturaleza o lo humano, quien se halla frente a una obra de arte, en grado de contemplación, desrealiza el

objeto artístico para impregnarlo de su propio espíritu. Por eso cada cual ve las obras de arte según su naturaleza más o menos original y fuerte; y por esas mismas desrealizaciones inagotables, las obras de tiempos muy lejanos a los nuestros siguen viviendo, perpetuamente renovadas por cada espíritu que se pone en contacto con ellas. Indudablemente, la manera como nosotros interpretamos al Dante, a Shakespeare o a Cervantes, debe ser muy diferente de la forma como los entendieron sus contemporáneos y aún de lo que esos autores quisieron expresar en sus obras. Cada cual se ve reflejado en las obras que aplaude; y el gozar del objeto artístico en sí mismo, sin atender a la repercusión que pueda tener en el espíritu del observador, es algo que ni siquiera es dable imaginarse.

Al juzgar la música moderna, tiene Ortega expresiones que permiten apreciar lo que entiende por gozar del objeto y no del sujeto. «La música de Debussy o Strawinsky—dice—nos invita a una actitud contraria. En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijez en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color y hasta cabría decir que su forma. Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores» *. Pues bien, nada hay en este hecho que indique que el gozo no está siempre

* ORTEGA Y GASSET.—El Espectador, Vol. III, pág. 48.

en el sujeto, ni se explica en modo alguno el fenómeno a que se alude. La actitud diferente que adopta el observador no implica que no atienda al «eco sentimental» que la obra tiene en su espíritu. Se busca ese eco o esa repercusión no ya en lo sentimental, sino en otros elementos. Si el sonido se paladea y aprecia en su forma y en su color, todo ello no puede hacerse sino por el eco que encuentran en nuestro espíritu. En vez de gozar solamente con el conjunto de la obra, se goza con cada parte de ella o con cada elemento de la composición. Tal vez nos hemos hecho más sabios o más refinados para recibir los ecos más tenues del espíritu, o le hemos adiestrado para que resuene ampliamente al más leve golpe; pero, indudablemente, si llegamos a gozar de esos detalles, es por las asociaciones que despiertan en nuestra mente. Cambiamos el objeto que nos procura el goce estético, pero no podemos cambiar la razón fundamental de ese mismo goce.

Lo anteriormente expuesto no quiere decir que deba considerarse artístico todo aquello que encuentra una repercusión sentimental en el espíritu. Hay obras que son insignificantes desde el punto de vista artístico y que sin embargo logran despertar sensaciones estéticas. Una música deleznable, un cuadro que apenas merece el nombre de tal, una estrofa deplorable y ridícula son de hecho capaces de despertar placer; pero se trata de un placer que se consigue a base de recuerdos despertados en el espíritu del sujeto. Sólo en este sentido, pudiera aceptarse la idea de Ortega de que hay un arte en el que el individuo goza de sí mismo y otro en el que goza del objeto. Más exacto sería decir que existen obras que

no llevan en sí virtud creadora de nuevos estados espirituales y que, no obstante, producen goce estético. El aporte con que ellas contribuyen a este goce es casi nulo; apenas si sirven como un excitante que pone en movimiento los recuerdos. Pero el reconocimiento de este hecho no puede significar, en ningún momento, el que haya obras de arte en las que el individuo no goza de sí mismo. La genuina obra de arte repercute en el espíritu del observador, creando nuevos estados anímicos y asociaciones imprevistas, en vez de limitarse a reconstruir estados ya extinguidos.

Otro fenómeno que, según Ortega, caracteriza al arte nuevo en lo que se refiere al punto de vista del público, es el hecho de ser fundamentalmente impopular. No se trata sólo de que el arte no goce de las simpatías del público, sino de que es francamente antipopular hasta el extremo de que «dondequiera que las musas jóvenes se presentan la masa las cocea». Ahora bien ¿cuál puede ser la razón de esta actitud agresiva? Ortega piensa que se debe este fenómeno a la circunstancia de que el arte actual es un arte aristocrático, arte de privilegio, de «nobleza de nervios». Piensa también que se debe al hecho de que el arte moderno obliga al «buen burgués» a sentirse como tal burgués, individuo insignificante, «incapaz de sacramentos artísticos, lo que no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo de la masa y apoteosis del pueblo». En realidad estas explicaciones no parecen satisfactorias, pues queda por averiguar lo esencial, o sea, saber qué cosa tiene el arte nuevo que obliga al burgués a sentir su inferioridad. Tampoco se resuelve la cuestión respondiendo que el

desagrado del burgués deriva de que se trata de un arte para artistas. En primer término, el que arte moderno sea arte para artistas no es una novedad en lo que se refiere a las relaciones de la obra con el público. En todas las épocas, siempre, el arte ha sido para los artistas, entendiéndolo como tales no sólo a quienes lo producen, sino también a quienes aprecian los valores artísticos. Hay una necesaria correlación entre el artista y la persona que la comprende, basada en la semejanza de sus facultades espirituales, por más que la del primero sean activas y pasivas las del segundo. De este modo, sostener que el arte actual es «arte para artistas» no es definirlo ni señalar un aspecto que le corresponda exclusivamente. Así parece que lo estima, también, el propio Ortega, ya que pocas páginas después de haber señalado ese rasgo, lo reduce a su verdadero valor, o sea a la nada, en una nota puesta al margen de sus comentarios sobre la nueva sensibilidad. *

En general, las observaciones que formula Ortega al tratar de este punto, se limitan a dejar constancia de que hay una minoría que gusta del arte nuevo y una mayoría que lo rechaza. El primer grupo es «el de los egregios», y el segundo, «el de los vulgares». Insiste con frecuencia en que se trata de dos castas de hombres; y concluye por deducir que: «si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los

otros, pero que evidentemente son distintos. «Todo esto es exacto; pero lo es también para todo arte y no sólo para el contemporáneo. Hace notar, también, el autor una diferencia curiosa entre lo ocurrido con el romanticismo y lo que acontece con el arte actual, en este punto de la simpatía o antipatía populares. El romanticismo se convirtió rápidamente en el estilo del pueblo, y fué resistido por una minoría. En cambio, el arte de hoy es aceptado por una minoría y rechazado totalmente por la masa popular. Ortega no encuentra para estos fenómenos otras explicaciones que las ya enunciadas, o sea el que se trata de un arte aristocrático, de un arte artístico, de un arte de «nobleza de nervios». Sin embargo, ésta serie de calificativos no pueden presentarse como una razón explicativa del fenómeno. En verdad, decir que el arte moderno es de grupo o de casta, o que es ininteligible para el vulgo es sólo constatar un hecho, que permitirá después elevarse al conocimiento de las causas que lo producen. Pues bien, la causa no es otra que el predominio de lo intelectual sobre lo sensible en toda la producción artística.

Si el romanticismo triunfó ampliamente y llegó a ser el estilo popular por excelencia, se debe ello a que era un arte de la etapa sensoria, que brotaba en un medio ambiente apto para comprenderlo, por hallarse también la colectividad en el período sensorio de su desarrollo estético. Por eso sólo lo rechazó una minoría, que era precisamente la más culta, o sea la que se encontraba en un período más avanzado de la evolución estética. Nada de esto es extraordinario o inusitado, pues es de sobra evidente que para comprender un arte cualquiera

es necesario poseer en potencia calidades espirituales semejantes a las del creador. El arte moderno, en cambio, no puede ser aceptado por la masa, porque tiene calidades que corresponden a un grado de evolución estética a que no ha llegado hasta ahora ningún pueblo, y al que es probable que no alcancen jamás las colectividades. Porque, en realidad, por mucho que suba el nivel de la cultura del medio social siempre será superada por la que en ese mismo medio alcanzarán «los mejores» o «los egregios». El arte del pueblo es todavía el romanticismo; y lo seguirá siendo tal vez para siempre.

Por esto «el buen burgués», como lo llama Ortega, rechaza el arte actual y da de coces a las musas jóvenes donde quiera que las encuentre. El arte contemporáneo, como el mismo autor lo constata, no se gusta, sino que «se entiende». Iguales causas determinaron la misma hostilidad de las masas contra el arte, en otros tiempos de la historia. Así lo reconoce Ortega mientras glosa, con su serenidad acostumbrada, un libro de France. «La ciencia griega—dice—matriz de todo el saber occidental, comienza desde luego con tales paradojas, que la muchedumbre renunció *ipso facto* a entrar en su recinto misterioso. De aquí el odio, la hostilidad inverterada del vulgo contra la minoría creadora, que atraviesa en acres bocanadas toda la historia europea y faltan por completo en las grandes civilizaciones de oriente. Mas dentro de nuestra propia cultura varía, según las épocas, el coeficiente de popularidad de sus producciones. Hoy, por ejemplo, vivimos una hora en que es extrema la impopularidad de cuanto crean el sabio y el

artista representativos del momento. ¿Cómo podrán ser populares la Matemática y la Física actuales? Las ideas de Einstein, por ejemplo, sólo son comprendidas, no ya juzgadas, por una docena de cabezas en toda la anchura de la tierra.* La ideas contenidas en estas líneas son las únicas que permiten explicarse el fenómeno de la esencial impopularidad del arte nuevo. Y habría sido indudablemente de mucha utilidad conocer siquiera en sus líneas más generales los antecedentes que han hecho que Ortega las abandone para adoptar otras que están lejos de tener la solidez y exactitud de éstas. El arte actual es, en realidad, impopular, por la misma razón que no podrán ser nunca populares ni las matemáticas, ni la filosofía, ni la física, ni ninguna otra disciplina de esta naturaleza. La complicación del arte nuevo no es la razón de su rechazo, pues «el público no se arredra ante lo complicado, con tal que el artista se mantenga en actitud vulgar, análoga a la suya.** Esa actitud no puede hoy ser análoga; pues mientras uno se halla en la etapa intelectual, el otro está en el período sensorio. La dificultad reside por tanto, en que se trata de una complicación de carácter intelectual que para el público resulta inaccesible. El arte moderno, había dicho anteriormente Ortega, «va inspirado por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo. De suerte que no es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular.***

La Deshumanización del arte, en resumen, no aporta

* ORTEGA Y GASSET.—*El Espectador*. Vol. III, pág. 28.

** ORTEGA Y GASSET.—*El Espectador*.—Vol. III, pág. 30.

*** ORTEGA Y GASSET.—*Espectador*.—Vol. III, pág. 31.

elemento alguno que permita caracterizar la producción artística de nuestros días. No es posible esperar de ella una explicación satisfactoria para los múltiples fenómenos que presenta el arte ya considerado en sí mismo, ya desde el punto de vista del creador, ya desde el público que lo recibe.

Atraviesa el arte por un período que revela un trastorno fundamental del espíritu humano. Todas las fuerzas creadoras parecen haberse detenido. Las ciencias mismas están dominadas por la técnica. Las artes se ahogan en una atmósfera saturada de intelectualismo; y cada cual quiere salvarse extralimitando sus órbitas naturales. La música quiere describir sensaciones y hacer psicología, la pintura quiere pintar ideas y estados de espíritu y la literatura se transforma en campo de especulaciones estéticas. Hay en las artes un crecimiento anormal sospechoso, una especie de proliferación cancerosa, síntoma fatal de una decadencia orgánica. En realidad, el llamado «arte joven» es el signo de la vejez del arte.