

El arte deshumanizado de Góngora y Alberti

I

El objeto artístico sólo es artístico
en la medida en que no es real.

Ortega y Gasset

Partamos de Ortega y de su *deshumanización del arte*, expresión felicísima que se ha prestado a multitud de interpretaciones, incomprensiones y equívocos y que, sin embargo, entendida en su sentido recto, define, como era su intento, la esencia de la poesía (y el arte) contemporáneos, mostrando lo que constituye el denominador común de los distintos *ismos* que se han sucedido a lo largo de la primera mitad del presente siglo, desde los albores de lo que se ha dado en llamar arte contemporáneo, o sea, desde el simbolismo. Tal vez aferrado este núcleo común, resulte más fácil ver el carácter orgánico y la coherencia de lo que aparece diversificado, sea desde la perspectiva de los grupos y generaciones, sea en el proceso evolutivo de las distintas individualidades que los componen, como por ejemplo, la alternancia de estilos «muy diversos» en la poesía de Rafael Alberti.

Para definir la esencia del arte que nos ocupa, Ortega recurre a un símil que ilustra inequívocamente su significado: el de la contemplación de un jardín a través del vidrio de una ventana. Si hacemos de la meta de la visión el *jardín* (la realidad = lo humano) la mirada pasa a través del *vidrio* (la obra de arte = lo deshumano) sin percibir a éste; si retrayendo el rayo ocular —sigue argumentando Ortega— detenemos los ojos en el vidrio, «entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal» [64, p. 358]. Ver el jardín y ver el vidrio de la ventana —concluye— son dos operaciones incompatibles que requieren *acomodaciones oculares* diferentes, eso es, distintas *sensibilidades*: una cosa es *vivir o convivir* con la realidad (lo humano), otra es *contemplar* el objeto artístico (lo deshumano).

La acomodación ocular de Ortega implica una neta distinción entre lo intelectual y lo estético. Una cosa es el jardín, otra la idea del jardín (concepto, y como tal adscribible a la esfera de lo universal intelectual) y otra es la visión estética (no estetizante = embellecedora) del jardín, la única que, en pureza, se resuelve en objeto artístico. Ambas, ideas y visión estética, tienen en común que son *esquemas* y por ende irreales (deshumanas). Visión intelectual sería, en el plano ontológico-metafísico, ver, más allá del jardín, la esencia del jardín, por lo que el arte se convertiría en vía de conocimiento de las esencias y platónicamente sería a la realidad como lo real a lo aparente o como la luz a las sombras. Vía mística que también se ha abierto paso en el arte moderno, según lo sostiene Geist [45, pp. 97 y ss.], pero que queda excluido del pensamiento de Ortega en el ensayo que aquí se considera.

La preferente exclusión de lo humano (en el sentido de lo personal u orgánico a que se refiere Ortega en la segunda parte de su escrito) del repertorio *temático* de la mayoría de artistas de nuestro tiempo, ha dado lugar a la confusión entre lo humano-realidad (el jardín) y lo que del jardín (preferentemente lo no humano) se refleja en el cristal: elemento presente pero no constituyente del objeto artístico, que aun en el caso de tratarse de lo humano, nada quita a la esencia desrealizada o deshumanizada del cristal, que es la extrinsecación objetiva de un *esquema* estético. La confusión en estos términos es corriente en la mayoría de los estudiosos y es asimismo patente en Dámaso Alonso, Orozco Díaz y Dehennin, para citar tan sólo a los que han tratado con mayor extensión y profundidad el asunto que es objeto del presente ensayo. Me pregunto si la confutación de Bousoño a la teoría orteguiana no procede de un gran equívoco, pues afirma, aparentemente contra la tesis de Ortega, lo que éste sostiene: «Lo que el pintor cambia no es la realidad como aquél [Ortega] supone, sino nuestra visión de ella, la 'palabra' interior con que nos la decimos. [...] ver es una manera de nombrar» [21, pp. 329-30].

A veces parece que Ortega nos está exponiendo menos las convicciones poéticas del arte contemporáneo, que unos principios estéticos que considera permanentes en el arte de Occidente. Porque —dice— aun cuando el cristal, a causa de determinados condicionamientos histórico-ideológicos que modifican la visión estética, resulta de finísimo espesor, subrayando así su transparencia, la obra de arte, cuando es tal, es siempre cristal, cosa autónoma, independiente de cualquier otra realidad, y a lo sumo el que se engaña es el espectador que, falto de *sensibilidad estética*, contempla el cristal con la acomodación ocular que exige el jardín y aplaude al jardín creyendo hacerlo al vidrio de la ventana. La confusión antedicha entre lo humano como cosa representada y lo humano-realidad objetiva, ha suscitado reacciones apasionadas y clamorosas como la de Guillén [51, p. 265], al reclamar para el arte lo que Ortega nunca le ha negado: lo humano. Porque si el arte es el cristal, lo es en la medida que está delante del jardín, que es todo lo humano, o sea, todo lo existente fuera del sujeto, incluido su ser, puesto como objeto fuera de sí; objeto sin el cual no hay visión de algo posible, porque «un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno

de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual» [64, p. 363]. En una palabra, el jardín es al cristal como la realidad a la realidad poética, tal vez como la historia al deseo, que es lo más sustancialmente humano.

Como el cristal es realidad sustantiva distinta pero correlativa al mundo, es cosa construida con la inteligencia y con el material o materiales que le son propios (lenguaje, retórica). Lo cual ha llevado asimismo a confundir lo esencial del arte con lo intelectual y con lo tectónico, a tomar *la cosa* por su estructura, el poema por la perfección formal y el estilo: a barajar la *visión* con el *cuerpo* en que necesariamente aquélla se constituye. Ha conducido asimismo, nada menos que a Dámaso Alonso, a confundir el objeto estético o la estética con el esteticismo y a renegar, en nombre de lo humano, de la humana realidad «deshumana» del objeto artístico [9, pp. 72-75].

Ni parece adecuado hablar de transformación, modificación, deformación [31, 38, 45, 77], o de transcripción o transferencia [19] de lo real a lo artístico. La visión constituyente deja netamente separadas la esfera de la realidad estética y la de la realidad humana (objetiva), mientras que los conceptos mencionados presuponen la persistencia «manipulada» de la realidad en la obra de arte. Lo mismo cabe decir del denominado *irrealismo* del arte contemporáneo. La realidad estética, cuando de verdadero arte se trata, es «pura» tanto si es realista como si es irrealista. Lo irreal o lo real, aparte de serlo todo menos un concepto estable, es una cuestión temática (y por lo mismo exterior), que no afecta para nada la esencia de la obra de arte. Si el arte contemporáneo ofrece con frecuencia lo «deforme primitivo» es, como sugiere Poggio-li, por el deseo de reconquistar una ingenuidad o inocencia de visión que el hombre moderno parece haber perdido [69, p. 203]; por hacer *como si* prescindiera del volumen de estilos tradicionales que la cultura ha interpuesto entre el sujeto constructor y el jardín [64, p. 380], obteniendo así, con mirada «virginal», la visión intacta y amaneciente del mundo que Guillermo de Torre adscribía al ultraísmo [83, p. 541]. Visión que se hace carne del poema por un proceso que algunos han llamado químico (así Guillén [49, p. 327], siguiendo las huellas de Valéry), o alquímico, para indicar que se trata de una transformación *en sí* y no de una transformación *con* elementos ajenos a la propia sustancia. Concepto equivalente a lo matemático cuando Valéry afirma que las matemáticas «m'ont servi grandement à me faire de la *poésie pure* une idée exacte, à isoler cette 'substance' de ce qui n'est pas elle, à la développer comme espèce et catégorie séparée» [87, I, p. 248].

Lo que une globalmente al arte o poesía modernos con todos sus *ismos*, es la toma de conciencia de una «verdad» estética que atraviesa todo nuestro arte occidental, pero que había quedado ofuscada por la transparencia mimética del cristal y por un público ignorante (de sabiduría estética), que pretendía ser o representar la cultura. Para imponer esta verdad «seguida empíricamente en todos los tiempos, pero sin la base crítica que le otorgó Mallarmé» [70, p. 273], y para reanudar la línea interrumpida del arte y de la cultura «auténticos», los modernos han aumentado el espesor