

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000603956>

217-230

LA RECEPCIÓN LATINOAMERICANA DE *LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE* DE ORTEGA Y GASSET. LA RESPUESTA DEL HUMANISMO

The latin american reception of La deshumanización del arte of Ortega y Gasset's. The humanist answer

ALEJANDRO VALENZUELA ALDRIDGE

Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

<https://orcid.org/0000-0003-4136-9173>

avalenzuela.a@uai.cl

Resumen

Este artículo explora el modo en que *La deshumanización del arte* (1925) de José Ortega y Gasset fue leída y discutida en América Latina por el intelectual chileno Enrique Molina desde la perspectiva del humanismo. El estudio se ocupa en especial de determinar la significación que el principio moderno de la autonomía del arte tiene para Ortega y las razones de fondo por las cuales esa posición resulta éticamente inadmisibles para el pensamiento humanista, dadas su concepción del ser humano, la cultura y la vida del espíritu. En último término, lo que se juega en esta polémica es una reflexión filosófico-cultural en torno al sentido de la modernización latinoamericana, eso que Molina, en sus obras mayores, describe como la cuestión del “progreso”.

Palabras clave: Enrique Molina; Ortega y Gasset; autonomía del arte; humanismo; América Latina.

Abstract

This article explores the way in which José Ortega y Gasset's *La deshumanización del arte* (1925) was read and discussed in Latin America by Enrique Molina from a humanist perspective. The study is mainly concerned with the meaning that Ortega's essay gives to the autonomous condition of modern art and the reasons why his ideas stand in an ethical opposition to humanism's position regarding the nature of human being, culture, and the life of the spirit. In the end, what seems to be at stake in this quarrel is a philosophical and cultural debate on Latin America's process of modernization and the meaning of the concept of “progress” as an ideal.

Key words: Enrique Molina; Ortega y Gasset; autonomous art; humanism; Latin American.

1. UNA DIFÍCIL ESTADÍA

La deshumanización del arte, el célebre libro de Ortega del año veinticinco, fue leído en América Latina con el generalizado entusiasmo que su obra suscitaba por aquellos años pero con un espíritu de crítica y eventual distanciamiento que parecía ser un elemento nuevo o relativamente nuevo en su recepción. Sus ideas acerca de la naturaleza del arte moderno a lo largo del período que él había visto abrirse con las obras de Debussy y Mallarmé fueron objeto de acalorados debates, donde el texto del madrileño tendió a ser, por lo general, resistido, cuando no abiertamente negado o descartado. En

Recibido: 27 julio 2023

Aceptado: 30 mayo 2024

los escritos que participaron de esta polémica, la figura de los “errores de Ortega” se repite con particular insistencia. Huidobro, por ejemplo, una de las figuras centrales del arte nuevo, escribe en sus *Vientos contrarios* de 1926: “Es algo bien triste leer a José Ortega y Gasset disvariando [sic] sobre el arte nuevo, ¡qué manera de aglomerar estupideces e incomprensiones!” (p. 87). Con un ánimo similar, Jorge Cuesta, el poeta y brillante teórico de la literatura del grupo de los Contemporáneos de México, no vaciló en describir el libro de Ortega como un “ensayo lleno de errores” (s.f., p. 244), acusando su complicidad con la trasnochada teoría kantiana del desinterés estético. Mariátegui, por su parte, no desaprovechó la oportunidad de arremeter también él contra las interpretaciones de Ortega, apuntando desde las páginas de *Amauta* la responsabilidad que a éste le cabía asumir por los muchos equívocos que el arte nuevo estaba generando en el mundo hispano. “Su cuadro sintomatológico, en general, es justo –escribía el peruano ese mismo año veintiséis–; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado” (2009, p. 87). Como puede observarse a partir de esta acotada pero muy selecta muestra, el libro de Ortega en modo alguno tuvo una estadía apacible en los círculos intelectuales de América Latina¹.

Poco importa, de momento, tratar de zanjar esta cuestión de manera retrospectiva señalando quiénes tuvieron razón en estos debates y quiénes no la tuvieron. Más que hacerme cargo de la pregunta por la supuesta verdad o falsedad del discurso de Ortega, quisiera aquí ocuparme del significado polémico que sus ideas adoptaron al pasar a formar parte de los debates de la época en América Latina, debates que conjugaban de modo muy diverso asuntos locales con problemáticas compartidas a escala regional. Basta una mirada rápida para darse cuenta de que el libro de Ortega no funcionó de la misma manera en Argentina, en México o en Chile, y no lo hizo porque la lectura estratégica a la que fue sometido en cada uno de estos países por parte de los actores del campo cultural respondía a disputas donde las cuestiones que estaban en juego no eran necesariamente las mismas. En un México posrevolucionario donde el debate cultural estaba centrado en la creación de un arte nacional que fuera la expresión auténtica del pueblo, el libro de Ortega sirvió como armamento contra quienes suscribían la idea de un arte puro, “deshumanizado”, que pretendía eludir toda exigencia que fuera ajena a su ámbito de autonomía. Tal fue la acusación que recayó sobre los Contemporáneos, así como el motivo por el cual sus miembros, con Cuesta a la cabeza, se vieron obligados a desmarcarse del libro del Ortega, como si éste hubiera sido una especie de objeto maldito². En Argentina, por el contrario, la

¹ En rigor, esta muestra tendría que ir encabezada por el propio Ortega, quien fue el primero en señalar, desde el interior de *La deshumanización...*, los potenciales yerros de su reflexión: “Es, pues, sobremanera probable que este ensayo de filiar el arte nuevo no contenga sino errores” (2012b, p. 876). No es poco lo que la equívoca recepción del libro le debe a este posicionamiento inicial de Ortega.

² En su reconstrucción del debate en torno a la “poesía pura” en el México de la década del veinte, Stanton deja claro que la versión de Ortega de la pureza artística, a diferencia de las de Huidobro, Valéry o Juan Ramón Jiménez, contenía o al menos dejaba entrever una valoración negativa del arte nuevo, cuestión que determinó que el madrileño fuera recibido en México como un rival de las vanguardias (1994, p. 31). Como señala Érika 218 | ALPHA N° 60 (JULIO 2025) PÁGS. 217-230. ISSN 07 16-4254

teoría de Ortega parece haber sido más bien funcional a la modernización que ciertos grupos de vanguardia como Martín Fierro proyectaban en la línea de la conquista de un grado mayor de autonomía para la literatura y las artes, algo que el madrileño, al menos en esta interpretación, parecía alentar con su ensayo³.

Pero es en la recepción del libro de Ortega en Chile donde pretendo esta vez cerrar el foco. No sobre toda su recepción pues, por supuesto, no dispongo del espacio requerido para llevar a cabo una tarea de esa magnitud, sino en particular en la manera en que el libro fue leído, discutido y enfrentado en la revista *Atenea*, un espacio intelectual que en ese momento –tomo como eje el año veintiséis– tenía apenas dos años de existencia. Explorar esta recepción me parece muy valioso porque *Atenea*, que había sido creada teniendo a la vista el espíritu de apertura y renovación de la *Revista de Occidente* de Ortega, en poco tiempo había logrado convertirse en un “referente fundamental de la vida cultural chilena” (Tapia, 1990, p. 469), siendo capaz de alojar y de procesar reflexivamente algunos de los principales debates y tensiones de aquel agitado período de nuestra historia. De ahí que la pugna entre los intelectuales que formaban parte de su núcleo ideológico y la obra de Ortega sea de especial relevancia para entender tanto el funcionamiento como los límites del campo cultural de la época.

Si bien *La deshumanización del arte* fue comentada en *Atenea* por tres intelectuales –Jaime Torres-Bodet, escritor mexicano del grupo de los Contemporáneos, y dos chilenos: Luis Cruz Campo y Enrique Molina–, es sobre la intervención de este último, titulada “Caliope o del cultivo de las letras”, que apareció en el número del 31 de octubre de 1926, que quisiera detenerme. Por cierto, también es éste un texto inscrito en el bloque latinoamericano que censura los errores del madrileño. “Ortega y Gasset, escritor tan bien reputado entre nosotros, ha fallado esta vez como pensador sólido, quizá por afán de snob o por ligereza” (1926, p. 211), anota Molina. Los yerros de Ortega, sin embargo, no son los mismos para Molina que para Cuesta, Huidobro o Mariátegui, circunstancia que nos obliga a prestar atención a la forma específica de este nuevo diseño.

Madrigal, esta recepción de *La deshumanización*... llevó a que la interpretación de Ortega fuera “utilizada perniciosamente contra quienes se identificaban con la literatura y el arte puros” (2008, p. 167). La expresión de Madrigal me parece críticamente acertada: en ese uso “pernicioso” del libro de Ortega veo un reflejo claro de la lectura estratégica de la que hablé hace un momento; si bien es cierto que, como norma general, no hay lectura que no sea una lectura situada, en este caso en particular, y dado el carácter equívoco del posicionamiento de Ortega, me parece en especial importante atender al modo en que cada contexto acabó resolviendo esa ambigüedad en uno u otro sentido.

³ Geraldine Rogers, en el inteligente estudio que dedicó a este asunto, se cuida de postular una influencia directa de Ortega sobre el grupo de Martín Fierro, optando más bien por sugerir la existencia de “afinidades” entre ambas posiciones frente al arte –afinidades que, por cierto, no excluyen en su generalidad la presencia concreta de contactos “muy productivos y fluidos” (2010, p. 169). De acuerdo a Rogers, tanto la defensa de la especificidad del medio artístico como su diferencia respecto de la cultura popular-masiva conforman el núcleo de la afinidad aquí sugerida.

En principio, que el propio Molina saliera a enfrentar el escrito de Ortega es algo que tenemos que ver como un acontecimiento significativo para el contexto chileno, dadas tanto su estatura intelectual como el peso de su posición institucional. En ese momento Molina no sólo era el director de *Atenea* sino además el rector de la Universidad de Concepción, institución que pocos años antes había fundado. Lo significativo de la confrontación, sin embargo, no se encuentra en primera instancia en la importancia o el prestigio de Molina; no es un duelo transatlántico entre dos “gigantes” lo que aquí quiero, con criterio de espectáculo, proponer como escena de lectura. En realidad, me interesa de su figura un aspecto mucho más específico: su lugar dentro de la sociedad de la época en cuanto agente de modernización cultural. Como ha observado Santos Herceg, tanto por los centros académicos que fundó así como por su labor docente, su obra escrita y su idea de lo que la práctica de la filosofía debía ser en Chile, Molina merece ser reconocido con el rótulo de “patriarca” que Miró Quesada, el pensador peruano, acuñó para quienes dieron forma institucional al discurso filosófico moderno en América Latina (2013, pp. 113-114). Su obra, por lo demás, participó activamente de la revuelta contra el positivismo que marcó la inauguración de una nueva etapa para el pensamiento de la región, trayendo consigo el regreso de la metafísica y una nueva concepción del progreso (Jaksic, 2013, p. 146). Considerado en este marco, el proyecto de Molina perfectamente puede ser entendido como un esfuerzo por fundar un nuevo lugar para la filosofía en Chile, un lugar más moderno, dotado de un grado mayor de autonomía en tanto que disciplina o forma de saber⁴. Es en este contexto que su disputa con el madriñeo cobra, a mi juicio, toda su significación. Si decidió ocuparse de la discusión sobre el arte moderno, autónomo, fue porque, en un sentido más general, le interesaba abordar la pregunta por el lugar y el sentido de las actividades del espíritu –eso que, en una de sus acepciones, llamamos “cultura”– para las sociedades modernas o en proceso de modernización. Molina reconocía el prestigio y la influencia que Ortega, como representante del nuevo espíritu de los tiempos para el mundo hispano, tenía sobre la sociedad y el medio intelectual de la época, y en tal medida creyó necesario rebatir su diagnóstico sobre la situación del arte y la sociedad moderna a comienzos del siglo XX.

⁴ De todos los comentaristas de Molina que he leído, el que mejor ha captado esta dimensión de su obra es Carlos Ossandón. Lo singular de su aproximación reside en el hecho de que apuesta por abordar la construcción de la autonomía del discurso filosófico en paralelo con la del discurso literario, ubicando así a los “patriarcas” en una escena común con los poetas del modernismo. Al igual que Darío o Martí, nos dice Ossandón, Molina se percató de que la experiencia de la modernidad parece reclamar una nueva configuración discursiva de los saberes, siendo uno de los aspectos más gravitantes de esa configuración la redefinición de su función dentro de la sociedad. “Tal como lo había vivenciado la literatura de fines del XIX, ahora parecía llegado el turno para la filosofía –anota Ossandón–. Si el “modernismo literario” buscó salvar a la poesía amenazada por el materialismo reinante, descubriendo las posibilidades experimentales o creativas del propio órgano poético, la filosofía, si deseaba ser algo más que sierva, “ancillae”, debía hacer otro tanto o al menos evitar su asimilación sin más a otros saberes, objetivos o lenguajes” (2016, p. 104).

Rebatirlo desde donde, podríamos agregar en un sentido crucial, el mirador de las exigencias de la modernización entonces en curso en América Latina⁵.

2. LA CRÍTICA HUMANISTA DE MOLINA AL ENSAYO DE ORTEGA

Para confrontar a Ortega, “Calíope o del cultivo de las letras” emplea como estrategia textual la forma de una carta que Molina redacta para un joven que desea saber cómo convertirse en un hombre de letras o un escritor. La estrategia de Molina es efectiva porque lleva de inmediato la discusión al terreno en el que desea instalar el debate: el de la juventud, donde su texto, a partir de su propio dispositivo formal, aparece investido de la autoridad social que, de acuerdo a González Echevarría, habrían detentado las “ficciones pedagógicas” a lo largo del período moderno en América Latina (2001, p. 41). Como educador o reconocido maestro de juventud, una de las figuras de enunciación clave en esta etapa de modernización de la región, es ante todo el carácter “joven” que Ortega le atribuye al nuevo arte lo que Molina procura someter a una cuidadosa revisión. Más precisamente, la idea de “juventud” en función de la cual Ortega habría construido su idea del arte joven. Leída de este modo, la disputa con Ortega entronca además con una serie de otros asuntos que ocupaban al pensamiento de Molina en aquella época, muchos de ellos relativos a la situación de los jóvenes chilenos en medio de un proceso de profundas transformaciones sociales, políticas y culturales. En este sentido, “Calíope” puede ser estudiado en función de la presencia de un doble circuito interlocutivo, o, si se quiere, de una polémica que estaba siendo librada simultáneamente en dos frentes. En el primer circuito estaba Ortega con sus ideas acerca del carácter deportivo o juvenil del tiempo presente, marco epocal dentro del cual encontraban su sentido las tesis que proponía sobre la naturaleza del arte moderno; en el otro, en cambio, se hallaba la exaltada juventud chilena de la década del veinte, un grupo con el que Molina parece haber pretendido sostener una relación de tutoría moral en vista de la peligrosa seducción que las doctrinas de tipo revolucionario estaban ejerciendo (Molina, 1925, p. 40). Examinada desde esta perspectiva, la carta que Molina envía al joven interlocutor que solicita su consejo supone un esfuerzo por instalar un modelo de juventud que viene simbólicamente a desafiar tanto la banalidad deportiva descrita por Ortega como el extravío ocasionado por la tentación revolucionaria. Como veremos, las raíces de ese modelo se encuentran

⁵ Torres-Bodet, en su respuesta a Ortega, también activa esta tensión americana con el libro de Ortega: “*La Deshumanización del Arte* es un libro europeo, con datos europeos, escrito para europeos. Podrá esta circunstancia ser un mérito para el que la escribe, pero, de fijo, es un peligro para los jóvenes de América que no se atrevan a soñar aún un arte propio, libre de herencias sentimentales y de esclavitud ideológicas” (1926, p. 104).

en el discurso maestro del humanismo moderno de nuestra región: el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, otro texto fundamental acerca de los jóvenes de América Latina.

En principio, la discusión que Molina sostiene con Ortega a propósito de la juventud pasa por la categoría de “trabajo”. Una de las tesis principales de *El tema de nuestro tiempo* (1923), el libro que construye la plataforma sobre la cual se erige *La deshumanización del arte*, es que la idea y aun el ideal del trabajo, que tan importantes habían sido para la mentalidad del siglo XIX, estaban sufriendo una suerte de desplazamiento en la jerarquía de valores provocado por la centralidad recientemente asumida en las nuevas generaciones de un “sentido deportivo y festival de la vida” (Ortega y Gasset, 2012a, p. 608). Según Ortega, este viraje en el modo de sentir la existencia era particularmente perceptible en la actitud juguetona, de abierta jovialidad e intrascendencia, que distinguía el comportamiento de los nuevos artistas en el terreno del arte⁶. Observándolos, dice éste, se tiene la singular impresión de que el “poeta [trata] su propio arte con la punta del pie, como un buen futbolista” (2012a, p. 609). Cancelado como práctica espiritual comprometida con los temas de fondo de la existencia, al arte nuevo, en esta interpretación, sólo le queda la posibilidad de verse a sí mismo como lo que el arte en realidad siempre había sido: un mero juego, una manera de huir de la pesadez de la vida. Europa entraba en una etapa de puerilidad, y con ella lo hacía también el arte. A este artista de espíritu deportivo, nos dice Ortega, “le empieza a saber algo a fruto artístico cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad. Ese pirueteo universal es para él el signo auténtico de que las musas existen. Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia” (2012b, pp. 874-875). Por el acento que pone en lo vital, por el desenfado con que asume su libre derroche de energías, esta actitud frente al arte no podía sino presentarse como el símbolo de un nuevo tiempo, como la llave de paso desde el hieratismo decimonónico hacia los valores corporales que, en opinión de Ortega, determinaban la tonalidad de la vida durante las primeras décadas del siglo XX.

⁶ En este sentido, es importante subrayar que *La deshumanización del arte* en modo alguno admite ser leída como un programa o un manifiesto sobre el arte nuevo, tentativa que fue habitual en la época de su publicación. Entre los comentaristas de la obra de Ortega parece existir actualmente bastante acuerdo en este punto. Antonio Gutiérrez Pozo, por ejemplo, señala que la comprensión filosófica del arte de Ortega se distingue de aproximaciones como las de Heidegger o Hegel por su carácter eminentemente “cultural” (2017, p. 188). Cultural, aquí, se refiere al hecho de que el arte se presentaría para el filósofo español como un “síntoma” de lo que acontece en “los sótanos del mundo histórico-vital”, siendo sus productos, como escribe Gutiérrez Pozo, “donde imprime primero su huella la nueva sensibilidad vital naciente en cada momento, el tiempo emergente” (2012, p. 7). Enfatizar este carácter cultural es importante porque determina el modo en que hemos de relacionarnos con el texto de Ortega en el contexto de su obra. Así, Ferrari Nieto indica que “*La deshumanización del arte* no es un texto independiente que cerca un tema meramente estético. Es –más ambicioso en su propuesta– una concreción del capítulo IX de *El tema de nuestro tiempo*” (2013, p. 603).

Para Molina, un hombre de clase media, sensibilidad reformista y ardiente defensor de la ética del trabajo, esta concepción pueril del arte y, en general, del ser humano, eran, desde todo punto de vista, inaceptables. Son numerosos los lugares donde Molina, desde un encuadre moral, celebra al trabajo como una virtud, reclamando su reconocimiento como instrumento indispensable para el progreso de la nación. En *De lo espiritual en la vida humana* (1937), por ejemplo, señala de manera enfática que “[e]n el trabajo, organizado dentro de la justicia, descansa como en ninguna otra virtud la salvación de la sociedad y del individuo. La educación colabora formando individuos amantes del trabajo y animados de la voluntad de continuar educándose” (p. 106). Este enlace entre educación y trabajo es uno de los nudos de su obra y su visión de mundo. En el estudio de la obra y la figura de Molina no podemos perder de vista que él formó parte de la institución de la “ciudad letrada”, una de cuyas principales funciones siempre fue el diseño de “modelos culturales” para el ordenamiento social (Rama, 2014, p. 62). Ciertamente tenía Molina una idea clara respecto de lo que la filosofía, como práctica autónoma, debía ser en Chile, pero esa autonomía en modo alguno excluía la proyección normativa de una imagen de sociedad dotada de cierta eficacia ideológica o cultural. En esa imagen, el trabajo, como virtud, desempeñaba un papel preponderante. Si, desde un punto de vista filosófico, ni el irracionalismo de Bergson ni la prédica a favor de los instintos de Nietzsche o el pragmatismo de William James—tres autores a los que Molina “confrontó” en su obra—cumplían con el estándar de claridad y racionalidad que él, en su condición de patriarca, fijó como exigencia para la práctica de la disciplina de la filosofía en Chile, esa exigencia, en su traducción a nivel social, se presentaba bajo la forma del valor absoluto del trabajo, nuevo imperativo ético que era la única garantía de orden y progreso para una sociedad en pleno curso de modernización.

En oposición a Ortega, la acción en el ámbito de la cultura sólo podía ser para Molina una cosa: un *trabajo* del espíritu. Y como trabajo, el arte quedaba del lado de la praxis social, con su modo específico de intervención sobre ésta, cuestión que la interpretación de Ortega, por principio, parecía no admitir. Renunciar a ver en el arte un trabajo de tipo específico por temor a hacer de él una expresión del conservadurismo burgués, como hacían los jóvenes bohemios de la época según Molina, era renunciar de antemano a su potencial de transformación social (1926, p. 197). En rigor, la idea de la cultura como una forma de trabajo estaba presente desde el título mismo del ensayo de Molina, donde se alude a la práctica cultural, de acuerdo a su sentido etimológico pero también a una interpretación específica de ésta, como una labor de cultivo. Ésta es, en realidad, una de las matrices del discurso humanista moderno de Latinoamérica, una ecuación que también puede observarse en las obras de Rodó, Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña. “Si el espíritu no se cultiva —leemos en “Calíope”—, se agosta, se marchita [...] En este sentido humano no es dado hablar de una vida del espíritu en sí. Es menester la continua cultura para mantenerlo” (1926, p. 206). En tanto que trabajo, la

cultura es, sobre todo, un cultivo de sí, una labor de perfeccionamiento humano, algo que Molina comparte con los otros humanistas a los que nombré⁷. Esta afinidad, por otra parte, es particularmente visible en la admiración que estos intelectuales profesaron a la figura de Goethe, a quien sus respectivas obras señalan, en un lenguaje que delata en forma abierta su parentesco espiritual, como el ejemplo de humanidad más elevado de la época moderna. Basta recordar las líneas que Rodó le dedicara a éste en sus *Motivos de Proteo* (1909), en cuya vida—encarnación del ideal de la “vida progresiva” esgrimido por el libro— observa el uruguayo la manifestación de un “hercúleo trabajo de engrandecimiento y perfección, de una naturaleza dotada, en mayor grado que otra alguna, de la aptitud del cultivo propio” (s.f., p. 140). En cuanto a la obra del chileno, la figura de Goethe ocupa la cima en la jerarquía espiritual regida por esa forma de la interioridad a la que Molina llama “carácter”. El carácter, para Molina, es una medida de la fortaleza moral interior; de ahí que se refiera a ella como una “fuerza que descansa en sí misma” (1937, pp. 214-215) o como la “proa del alma” (p. 211). Por eso Molina, en una conferencia dedicada a la figura del alemán, pudo concluir que “[l]a armonía, la serenidad que se admiran en Goethe son el resultado del triunfo que obtiene, día a día, en la lucha de las tendencias contradictorias de su espíritu” (1932, p. 22). Se trata, desde luego, de una concepción clásica del ser humano —la labor de perfeccionamiento siempre supone la conquista de la armonía como forma, por dinámica que ésta sea—, pero con un significado renovado, como veremos ahora, en el contexto de sociedades que estaban atravesando procesos acelerados de modernización.

Para humanistas como Molina, el arte se apoya en el concepto del hombre, y es por medio de esa referencia compartida que puede construirse la unidad de su propia historia. Esto es algo que el pensador chileno expresa con claridad al inicio de “Calíope”, donde cita a Walter Pater para señalar que la premisa básica del humanismo reside en que “cuanto ha interesado alguna vez a hombres vivos no puede nunca morir por completo” (1926, p. 194). Pero ésta, si se recuerda, es justamente la posición que Ortega niega en su ensayo; para él, la condición propia del arte nuevo reside sobre todo en haber cortado los lazos con esa experiencia humana viva, que sería común a todos los hombres, para operar

⁷ En este punto, estoy completamente de acuerdo con la centralidad que Carlos Ossandón le otorga al “cultivo del alma” o al “arte de vivir” dentro de la obra de Molina, dándole a ésta, finalmente, un talante moral vinculado a “la dirección que es preciso dar a la vida” (2017, p. 152). Sólo discrepo—ligeramente—con Ossandón en cuanto a la cronología propuesta: en su lectura de la obra de Molina, esta dimensión se habría manifestado sólo a partir de *La herencia moral de la filosofía griega*, estudio del año 1935/1936, punto desde el cual se habría luego proyectado a sus textos posteriores. En realidad, la preocupación por el cultivo del alma ya estaba presente en su obra al menos diez años antes, como puede verse en el pasaje de “Calíope” que acabo de citar. Lo mismo podría argumentarse con respecto a *Por los valores espirituales* (1925), donde se señala expresamente que “hay que empezar por emprender la reforma de sí mismo antes de tentar la reformación de los demás” (p. 81).

en base a una suerte de espacio autónomo donde la experiencia de la obra de arte, en lugar de humana, se vuelve exclusivamente estética. En opinión de Molina, seguir a Ortega en esto implica renunciar a la cultura en su función cardinal de garante de la continuidad humana, posición que no puede aceptarse sin admitir al mismo tiempo la existencia de una crisis del ser humano en cuanto tal. Concebida de este modo, la cultura es algo que exige reverencia: en cuanto repositorio de humanidad, todo “hombre de letras” u “hombre culto” –expresiones habituales en Molina– tiene el deber ético de velar por su mantención, viéndose a sí mismo como el custodio de un invaluable tesoro. Como índice de esta actitud, considérese el modo en que Molina describe la importancia de la obra de Goethe: “Pocas veces como en este caso es dado decir que los libros son preciosos estuches del espíritu, que guardan un tesoro con que puede alimentarse siempre el alma de los hombres sin que sufra agotamiento ni disminución” (1932, p. 2). Pasajes de esta índole hacen patente que el humanismo, en el ámbito de la cultura, se expresa como un régimen de lectura, como una manera de relacionarse con los productos culturales. Y ese régimen no puede sino ser de naturaleza moral, cuestión que Molina reconoce abiertamente cuando señala que, al acercarnos a los tesoros espirituales de la humanidad, es necesario que lo hagamos “respetando los valores morales que son su más preciada sustancia” (1937, p. 247). En último término, para un humanista como él la lectura sólo cobra su sentido auténtico cuando contribuye de manera activa al modelado de sí o a la labor de perfeccionamiento constante que la vida del espíritu reclama de cada uno de nosotros. Si el arte es un juego, no lo es del modo leve e intrascendente imaginado por Ortega, sino más bien en el sentido que Rodó recogió de Schiller y luego difundió a lo largo del continente, donde la experiencia estética aparece como la forma más plena de que disponemos para experimentar nuestra propia humanidad⁸.

Por mucho que las tesis de la posición humanista puedan parecer, en una primera lectura, una formación meramente reactiva, una respuesta conservadora ante el diagnóstico de Ortega, creo importante recordar que, entre nosotros, el discurso humanista sólo logró adoptar un perfil en particular moderno una vez que empezó a operar bajo el modo característico del discurso cultural de la modernidad: esto es, la crítica de la sociedad. De Rodó en adelante, el humanismo latinoamericano pasó a formar parte del repertorio de discursos que, por medio del ejercicio de la crítica, procuraban llevar a cabo un cuestionamiento moderno de la propia modernidad. Como indica con agudeza

⁸ Escribe Rodó en el *Ariel*: “Y sin embargo, entre todos los elementos de educación humana que pueden contribuir a formar un amplio y noble concepto de la vida, ninguno justificaría más que el arte un interés universal, porque ninguno encierra, –según la tesis desenvuelta en elocuentes páginas de Schiller–, la virtualidad de una cultura más *extensa* y completa, en el sentido de prestarse a un acordado estímulo de todas las facultades del alma” (1993, p. 20). Para un estudio acabado de las relaciones entre Rodó y Schiller, remito al lector al notable trabajo que Grinor Rojo dedicó al tema: “Kant, Schiller, Rodó y la educación estética del hombre”, incluido en el libro *Las armas de las letras*.

Jean Franco, “[e]l humanismo viene a colmar un vacío en el corazón del capitalismo que había sacrificado el perfeccionamiento humano para transformar al trabajador en mercancía. Se explica, por tanto, que el humanismo tenga, además de la tendencia elitista, una dimensión contestataria y crítica de la ideología dominante” (1998, p. 814).

En pocos lugares aparece tan claramente definida esa crítica humanista de la ideología dominante como en la polémica que Molina, quince años antes de su escrito contra el libro de Ortega, sostuvo con el historiador conservador Francisco Encina a propósito de la aparición de *Nuestra inferioridad económica* en 1912. En su réplica a las tesis ahí expuestas, Molina señala que es en el imperio de los “hombres prácticos” donde deben buscarse las causas profundas de la crisis que Encina, erróneamente, atribuía a la educación general. Como en una re-es escenificación del *Ariel* de Rodó, Molina arremete contra la importancia cobrada por el dinero y las preocupaciones económicas dentro de la sociedad chilena, ruido que “viene resonando casi exclusivamente en nuestros oídos desde hace un cuarto de siglo” (1912, p. 17). Es en el contexto del privilegio exclusivo de la tendencia industrial, que acaba haciendo de ella “un ídolo fenicio que [lanza su] rayo destructor contra todo lo humano” (1912, p. 12), que el discurso de la cultura adquiere, para el humanismo, su significado moderno como discurso de combate. Lo que está en juego, como puede verse, no es menor: se trata de diseñar y de dotar de legitimidad social el papel que la cultura ha de desempeñar al interior de nuestros procesos de modernización. Esto es lo que hacía tan necesario para hombres de letras como Molina que la cultura, como idea, mantuviera su identificación con la idea de lo humano; sin ese vínculo, que la teoría del arte de Ortega venía a amenazar, la lógica detrás de su intervención crítica perdía toda efectividad. Era necesario presentar la lucha por la cultura o por la vida del espíritu como una lucha por lo humano, implicando en ella, como lo hacían Molina y Rodó en tanto que maestros de su generación, a los jóvenes del continente. Si Ortega, desde aquel lado del océano, pudo proclamar que “el culto al espíritu indica voluntad de envejecimiento” (2012b, p. 875), los humanistas de este lado harían todo lo posible por probar que entre la juventud y la vida del espíritu existen, en realidad, fuertes vínculos, siendo aquélla la etapa de la vida que, por su voluntad de entrega, más naturalmente se inclina hacia lo ideal.

En último término, la polémica del año veintiséis entre Molina y Ortega puede leerse, creo, como la disputa entre dos interpretaciones diversas del principio moderno de la autonomía del arte. Y lo mismo puede decirse de las otras polémicas en las que el libro de Ortega se vio implicado: también para Huidobro, Cuesta y Mariátegui, de lo que se trataba era, sobre todo, de discutir la significación de este principio, clave para la constitución del régimen moderno del arte. No son pocos los lugares de su obra donde Molina defiende de manera activa este principio, viendo en él una señal de la modernización de la esfera del arte, semejante, según vimos, a la que él mismo quiso promover dentro del ámbito de la filosofía y, en general, del discurso cultural, orientado por lo que cabría describir como la

autonomía ontológica que su pensamiento le asigna al espíritu⁹. Es precisamente en nombre de esta autonomía ontológica que Molina, a pesar de los muchos aciertos que dice ver en la estética de Guyau, acaba por rechazar su aproximación al fenómeno de la belleza. En opinión del chileno, detrás de la teoría del arte de éste se observa una suerte de pragmatismo estético que, en su reducción de lo bello a lo útil, pasa por alto la densidad propia de la experiencia estética, eso que Kant describiría como su legalidad intrínseca (1924, p. 366). El arte supone de entrada la instalación de un ámbito de experiencia diferenciado, y cualquier intento por entenderlo que quiera hacer justicia a su concepto requiere hacerse cargo del espesor propio de esa diferencia. La cuestión de fondo, por tanto, no era para Molina la validez de la autonomía en sí, sino el modo en que esa autonomía era interpretada o, para ponerlo en términos ligeramente distintos, la manera en que esa inscripción diferenciada era luego integrada al campo de lo humano. Desde luego, toda forma o variante del torremarfilismo, por encerrar un “cómodo y pretencioso desdén [armado] para no contaminarse con lo vulgar” (Molina, 1918, p. 212), quedaba fuera de lo que él estaba dispuesto a admitir como interpretación válida de tal condición autónoma. Si para los humanistas el arte es, por definición, el terreno en que lo humano se expresa de forma más plena, un arte que excomulga a quienes no participan de su idea de belleza irremediamente cae en una concepción estrecha de sí. La experiencia del arte se erige sobre un fondo humano que ningún tipo de elitismo o clausura estética puede anular. Y esto es cierto incluso del modernismo, argumenta Molina, del que tantas veces se ha hablado solo desde la óptica de la forma:

Significa una noción inexacta del modernismo, el presentarlo como un escuela que busca sólo combinaciones de formas nuevas deslumbrantes. No; la médula del modernismo, su mérito, su justificación ante la vida se halla en que quiere dar formas a sentimientos reales, que no han sabido ser expresados anteriormente, a sentimientos que las modificaciones mismas de la existencia despierta, y, movidos de esta necesidad, los modernistas introducen innovaciones en el discurso, que el porvenir, con su tamiz inexorable, verá si son dignas de subsistir o no (1918, pp. 216-217).

Como puede verse, lo que aquí “justifica ante la vida” a los experimentos formales de los modernistas no es otra cosa que su sentido humano, trascendente. Desde este punto de vista, los humanistas se ubican sobre una delgada línea por lo que respecta a las

⁹ Entre otras cosas, una de las dificultades que Molina tiene con el marxismo es la escasa autonomía que éste, en su interpretación, ofrece para las diversas expresiones del espíritu, como la filosofía o la literatura. “Los defensores del materialismo histórico –escribe– reconocen abiertamente la existencia de ideas y sentimientos artísticos, morales, científicos, de fenómenos ideológicos o ideales en una palabra; pero los entienden sin autonomía propia, como títeres manejados por ocultas fuerzas económicas [...] Una situación económica es una base o un medio para la vida espiritual, pero no la vida espiritual misma, que posee autonomía y es capaz de reaccionar sobre la propia base económica” (1937, pp. 88-89).

relaciones entre el arte y la moral: si el arte es, para ellos, autónomo, no es menos cierto que su interpretación de esa autonomía es, en sí misma, de tipo moral. Inscrito en su concepto, el arte tiene un deber para con el ser humano del que está moralmente obligado a hacerse cargo. En último término, que la autonomía suponga o no una forma de progreso en la esfera del arte dependerá de su contribución a eso que Molina describe como el “florecimiento del espíritu humano”, ápice y suprema finalidad de todo progreso (1937, p. 72).

Por supuesto, nada de esto podría ser más ajeno al vitalismo nietzscheano reflejado por las ideas de Ortega, donde el arte es presentado como una potencia autónoma moralmente irresponsable, un juego que, extremando su carácter anti-económico, se sitúa por encima de cualquier tipo de rendimiento social¹⁰. En palabras del chileno, lo que las páginas de *La deshumanización del arte* anunciaban era que “los artistas de hoy vienen a ser como los dioses de Epicuro: espíritu superiores y frívolos, atentos sólo a su felicidad y que viven más allá de las nubes sin preocuparse por los hombres” (1926, p. 217). La impresión de irresponsable elitismo transmitida por este pasaje no es casual; según creo, pocos aspectos del diagnóstico del español sobre el arte nuevo deben de haber molestado más a Molina que su actitud de franco desprecio hacia las masas, desprecio que constituye, por lo demás, el punto de partida de su exploración. Era imposible que Molina comulgara con una interpretación del arte de este tipo, por razones que, tal vez más que estéticas, eran de orden político y moral. En el terreno del arte, el elitismo frívolo siempre ha sido una suerte de límite absoluto para el humanismo. No otro fue el motivo por el cual Rodó, en una extraordinaria polémica acerca de la autonomía literaria, decidió escribir aquellas famosas líneas de 1896 donde dice que Rubén Darío, a pesar de su genio poético, no era ni podía ser “el poeta de América”. Y no lo era, porque no estaba a la *altura moral* de lo que el humanismo exige del arte. “La voluptuosidad es el alma misma de estos versos –escribe Rodó refiriéndose a las *Prosas profanas* de Darío–; se hunden, se estiran, ronronean, como los gatos regalones, en los cojines de la voluptuosidad” (1920, p. 25). Como hemos visto a lo largo de estas páginas, en el debate sobre el arte moderno el humanismo latinoamericano admite y aun celebra la libertad conquistada por el arte, pero lo hace no sin antes subrayar la responsabilidad moral que éste le asigna al ejercicio de esa libertad. Es claro que ni los dioses epicúreos de Ortega ni los gatos regalones de

¹⁰ Acentúo en esta descripción la influencia de Nietzsche sobre la concepción de Ortega del sentido deportivo de la existencia con la intención de resaltar el contraste con el pensamiento de Molina, que siempre fue muy crítico de las ideas del alemán. Si la tesis genérica que aquí he defendido es cierta –a saber, que el humanismo trabaja a partir de cierto tipo de anudamiento entre el arte y la moral–, entonces no debieran sorprender las dificultades que Molina experimenta ante la obra de Nietzsche y sus ataques a la moral. Éste, escribe en *De lo espiritual en la vida humana*, “[p]ersigue la destrucción de los más específicamente humano: el imperio de la razón y el dominio de sí mismo en vista de fines superiores” (1937, p. 192).

Darío tenían la forma humana que Molina y Rodó esperaban del arte. La “forma humana”: esto es, la forma, el dar forma, como expresión plena de humanidad.

Patrocinio: Proyecto Fondecyt de Iniciación N°11240548. Investigador responsable: Alejandro Valenzuela Aldridge. Titulado: “Las ‘vidas paralelas’: Mariátegui, Vasconcelos y el debate moderno sobre la autonomía literaria”.

OBRAS CITADAS

- Cuesta, Jorge (s.f). Un pretexto: “Margarita de Niebla” de Jaime Torres Bodet en L. M. Schneider (Ed.), *Poesía y crítica*. Edición digital.
- Ferrari Nieto, Enrique (2013). El recorrido metafísico de ‘La deshumanización del arte’. *Anuario filosófico*, 46 (3), 593-616.
- Franco, Jean (1998). El humanismo de Pedro Henríquez Ureña en J. L. Abellán y A. M. Barrenechea (Eds.), *Pedro Henríquez Ureña: Ensayos*. ALLCA XX.
- González Echevarría, Roberto (2001). *La voz de los maestros: Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Editorial Verbum.
- Gutiérrez Pozo, Antonio (2017). Más allá de los manifiestos artísticos. ‘La deshumanización del arte’ de Ortega y Gasset como meditación sobre el arte. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 8 (2), 187-212.
- (2012). Relectura de ‘La deshumanización del arte’ de Ortega y Gasset. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 11, 1-17.
- Huidobro, Vicente (1926). *Vientos contrarios*. Editorial Nascimento.
- Jaksic, Ivan (2013). *Rebeldes académicos: La filosofía chilena desde la Independencia hasta 1989*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Madrigal, Erika (2008). Tamayo y los Contemporáneos: El discurso de lo clásico y lo universal. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30 (92), 15-189.
- Mariátegui, José Carlos (2009). Arte, revolución y decadencia en G. García León y S. Santos (Eds.), *Arte, revolución y decadencia: Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Molina, Enrique (1937). *De lo espiritual en la vida humana*. Ediciones de Atenea.
- (1932). *La personalidad de Goethe y su ideal de perfeccionamiento*. Imprenta Universitaria.
- (1926). Calíope o del cultivo de las letras. *Atenea*, 3 (8), 193-228.
- (1925). *Por los valores espirituales*. Editorial Nascimento.
- (1924). La estética de Guyau. *Atenea*, 1 (5), 361-375.

- (1918). Del arte y la belleza. *Revista de Artes y Letras*, 2 (3), 209-221.
- (1912). *La cultura i la educación jeneral*. Imprenta Universitaria.
- Ossandón Buljevic, Carlos (2017). Enrique Molina y la ‘cultura del alma’. *Revista de la Academia*, 24, 143-159.
- (2016). Ensayismo y destino en Enrique Molina. *Literatura y lingüística*, 34, 97-114.
- Ortega y Gasset, José (2012a). El tema de nuestro tiempo, *Obras completas III (1917-1925)*. Penguin Random House Grupo Editorial /Fundación José Ortega y Gasset.
- (2012b). La deshumanización del arte, *Obras completas III (1917-1925)*. Penguin Random House Grupo Editorial/Fundación José Ortega y Gasset.
- Rama, Ángel (2014). *La ciudad letrada*. Tajamar Editores.
- Rodó, José Enrique (1993). *Ariel y Proteo selecto*. Biblioteca Ayacucho.
- (1920). *Rubén Darío. Su personalidad literaria-Su última obra*. Prólogo a *Prosas profanas y otros poemas*, de Rubén Darío. Librería de la Vida de C. Bouret.
- (s.f.). *Motivos de Proteo*. Sela.
- Rogers, Geraldine (2010). La isla del arte martinfierrista. *Anclajes*, 14, 165-174.
- Santos Herceg, José (2013). Filosofía y universidad en la época de los ‘patriarcas’. Enrique Molina Garmendia y Pedro León Loyola. *Solar*, 9 (9), 109-131.
- Stanton, Anthony (1994). Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura, en R. Olea Franco y A. Stanton (Eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. El Colegio de México.
- Tapia, Carlos (1990). El discurso de la crítica literaria en *Atenea* (Chile): 1924-1939. *Cahiers du CRICCAL*, 4-5, 469-478.
- Torres Bodet, Jaime (1926). La deshumanización del arte. *Atenea*, 3 (1), 52-57.



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.