EUGENIO D'ORS: CLASICISMO Y NOVECENTISMO

1. [Arquetipo del catalán universal], Eugenio d'Ors ha sido, primero en la Cataluña de principios de siglo, después en el ámbito de España entera, el teorizador y maestro de una doctrina de clasicismo esencial que, muchas veces a contracorriente de su época, ha mantenido con fidelidad insobornable frente a todos los movimientos y tendencias que han pretendido implantar el predominio de lo informe, irracional e instintivo sobre el sereno equilibrio de la razón. Desde sus años juveniles de escritor en lengua catalana, en que la cotidiana aparición del *Glosari* de «Xènius» constituyó la norma intelectual y estética del movimiento novecentista, que tuvo en él su creador, pontífice y maestro, la filosofía aforística y sentenciosa de Eugenio d'Ors —en la que es perceptible una curiosa mezcla de esteticismo parnasiano y racionalismo dieciochesco, de clasicismo goetheano y platonismo socrático—, se ha consagrado a la exposición sistemática de este clasicismo esencial, igualmente aplicable al campo de las ideas y de las formas y siempre basado en las seguras normas de la inteligencia y de la razón.

Los fundamentos de esta filosofía de la inteligencia, especie de

1. Publicado en André Rousseau, *Panorama de la literatura del siglo XX*, traducción, prólogo y apéndices de Antonio Vilanova, Guadarrama, Madrid, 1960, en el apéndice sobre «Las literaturas hispánicas del siglo xx», pp. 728-731.

11. Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 150-158.

idealismo racionalista, englobado en la armoniosa entelequia de un sistema cuya simplicidad elegante y esquemática le acerca más a los dominios de la estética que a los del conocimiento ontológico, existencial o metafísico, nos enfrentan con el pensamiento de un intelectualista puro, absorto en la pura contemplación de las ideas y de las formas, que soslaya todas las cuestiones de principio y fin que puedan alterar el orden existente, y todos los problemas de índole existencial o sobrenatural que puedan destruir su arquetipo ideal de humanidad equilibrada y consciente. Pese a sus evidentes limitaciones como sistema, el neointelectualismo dorsiano, surgido como reacción contra la filosofía bergsoniana de la intuición y contra el agónico existencialismo unamuniano, posee una trascendencia decisiva en el panorama del pensamiento español contemporáneo, por cuanto introduce en él una norma inflexible de equilibrio, medida y razón, muy propia, según el autor de *La ben plantada*, del espíritu catalán y mediterráneo.

En rigor, lo que Eugenio d'Ors pretendió fue restaurar el intelectualismo, enalteciendo nuevamente a la ciencia, sin dejar de reconocer que no comprende toda la vida, pero sí lo mejor de la vida. Este intelectualismo era, además, un humanismo, basado en la idea del hombre como persona, es decir, como entidad superior resultante de la unidad sustancial de un cuerpo y un alma. Realidad, por tanto, corporal y espiritual a un tiempo, en armónico equilibrio entre sus dos partes, y con participación en dos mundos, no antagónicos, sino conciliables: el del pensamiento y el de la carne; el de la razón y el del instinto. Entre estos dos mundos contrapuestos, de los que el hombre participa por su doble ser de ángel y bestia, existe una región intermedia, más baja que el pensamiento, más alta que el instinto, que reside en los ojos y que capta la apariencia externa de las cosas, esto es: el sentimiento. Ahora bien, como quiera que lo angélico del hombre reside en su espíritu, inseparable de la sustancia corporal, y, en consecuencia, de la suprema unidad y equilibrio entre la razón y el instinto, el intelectualismo dorsiano rechaza como aberrante y nocivo todo cuanto pretenda destruir ese perfecto equilibrio de lo humano, dando una especial preponderancia a cualquiera de los dos elementos que lo integran. Por ello, una de las tareas que impuso a su vida nuestro gran pensador, fue el combate contra los que él llamaba los dos grandes fantasmas: en ciencia, lo infinito; en arte, lo inefable.

De ahí que Eugenio d'Ors haya sido el enemigo irreconciliable

de todo arte de efusión íntima, sentimental e intuitiva, ya se trate del simbolismo decadentista de fines de siglo, al que reprocha su vaguedad nebulosa y soñadora y su misticismo lívido y blando, hecho de presentimientos y balbuceos; ya se trate del mundo oscuro del subconsciente, descubierto por el psicoanálisis freudiano, que ha revelado la existencia, dentro de nosotros, de un poso incontrolado de instintos bajos y bestiales: «Maldito Freud, maldito psicoanálisis —escribe en uno de sus aforismos—, que me han estorbado la emoción de serena paz con que yo contemplaba, antes, en Viena o en Zurich, los ojos azules de las jóvenes transeúntes que pasaban por mi lado».

De ahí también que este ególatra antirromántico, que llevó a extremos incalculables el endiosamiento de la propia personalidad, y que profesó hasta sus últimos límites el culto de la forma, bajo el lema de que «la forma decide; el exterior decide; la actitud decide», haya sentado como uno de los primeros axiomas de su sistema la necesidad de «exorcizar lo subconsciente, dándole su parte», excluyendo al propio tiempo todo enfermizo alarde de la propia vida interior, que la nueva literatura del período de entreguerras había cultivado con delectación morosa. El noveno mandamiento del *Decálogo de la sencillez* dorsiana, ordena no abusar de la llamada «vida interior», no porque sea malo tener una vida interior, sino porque es un daño sentirla y un pecado cultivarla: «Quita, quita, vida interior. Siempre te quedará demasiada. ¿No ves lo que ocurre con la salud del cuerpo? Quien ve perfectamente no siente el existir de sus ojos, no se acuerda de ellos. El hombre perfectamente sano no sabría, sino por referencia, que tiene pulmones, hígado o corazón. Así, en lo espiritual, alma perfectamente sana sería la que, al sobrevenir la hora de la muerte y dejar el cuerpo, se quedase completamente sorprendida al ver que era inmortal».

Como lógica consecuencia de esta actitud, fundamentalmente antirromántica, basada en la negación tajante de «el misterio», «lo infinito», «lo inconsciente» y «lo inefable», la nueva estética del novecentismo, formulada, a partir de 1906, en las páginas del *Glosari* de «Xènius», pretendió sustituir el culto espontáneo de la inspiración del modernismo maragalliano, por el riguroso intelectualismo y el culto de la disciplina y de la norma de un nuevo clasicismo. El sustrato teórico de este clasicismo esencial, fue la famosa «estética arbitraria», que el joven «Xènius» contrapuso a la estética maragalliana de la palabra viva —sustrato teórico, según él, del más puro romanticismo—, y que bajo la extraña denominación de arbitrarismo o arte arbitrario, pretendió convertir la literatura catalana posmodernista en una pura creación intelectual, sometida a los severos cánones de la proporción y el equilibrio, de la belleza y de la forma, y dotada

de la acabada perfección de la obra bien hecha: «Arte singular —escribe Eugenio d'Ors—, este arte arbitrario. Con toda una estética y toda una metafísica por dentro. Arte igualmente lejano del lírico impresionista, "interjeccional" le llamo yo —que ha alcanzado su cabal expresión poética en la teoría de la "palabra viva", de nuestro Juan Maragall—, como del arte imitativo que, en su fatalista humildad, se resigna a la reproducción de la naturaleza». Arte que, además de una estricta sujeción a la norma, exige, como todo humanismo, el directo entronque con una tradición cultural anterior: «Clasicismo. Sólo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición. Todo lo que no es tradición es plagio».

Espíritu esencialmente minoritario y aristocrático, cuyos ideales de clasicismo y de romanidad se estructuraron sobre un fondo racionalista y aristotélico, que, pasando siempre de lo particular a lo universal, pretendió elevar, como él decía, la anécdota a la categoría, Eugenio d'Ors ha sido, más que un gran filósofo creador, un brillante y sutil teorizador de la cultura y del arte. En el ámbito general de la historia y evolución de las ideas estéticas, y en el más concreto y específico de la teoría y de la crítica de arte —en los que ha dejado verdaderas obras maestras—, su lúcida penetración, su inteligencia crítica y su infalible buen gusto, le han situado merecidamente entre los más grandes maestros que ha producido en este género la literatura europea del siglo XX.[1]

1. [En tanto crítico literario, D'Ors a menudo se nos aparece «fluctuando entre un clasicismo que se fija como ideal y un barroquismo que le tienta. Igual vacilación observamos en su crítica. Por un lado, su ideal estilístico es lo preciso y exacto, lo claro, lo sólido y bien trabajado. Por otro, sabe apreciar la barroca belleza del estilo retórico de Donoso o Menéndez Pelayo. Su clasicismo constituye a veces un prejuicio que le hace caer en enormes errores críticos: Así, la poca estimación y comprensión de la novela moderna que tiene su fundamento en considerar vigente la caracterización hegeliana de los géneros literarios, según la cual la novela (descendiente de la épica) es esencialmente un arte de objetividad. Otras veces, en cambio, sabe apreciar las obras de arte con espíritu abierto, libre de prejuicios academicistas: así, por ejemplo, cuando dice que en Rubén Darío "las tachas incrementan todavía el donaire", o, comentando a Baroja, identifica el romanticismo que éste propugna con la noción más querida de todo su sistema de pensamiento, la de Ángel ... En la consideración que hace D'Ors del lenguaje, debemos valorar positivamente su visión espiritualista, no de gramático tradicional normativo. La negación de la oposición fondo-forma, basada en su estimación de la idea encarnada, del objeto singular provisto de un "sentido". La valoración de la palabra, a la vez, como aportación cultural de la sociedad y como elemento ordenador de nuestra visión del mundo. La

11. En un artículo publicado en el primer volumen de *El espectador* (mayo de 1916), Ortega y Gasset se declara, inequívocamente, «novecentista», bien que no use este sustantivo ni aluda a una posición «antimodernista», por análogas razones. El artículo en cuestión se titula «Nada "moderno" y muy siglo XX». Es un manifiesto antiochocentista. ¿Cuáles son los valores denostados en la centuria anterior? Los mismos que denuesta el «Xènius» del primer *Glosari*, a saber:

El positivismo y la modernidad como valores intercambiables. «Y es que el positivismo vivió dentro de ellos en una atmósfera espiritual impregnada de ambición "modernizante", de suerte que el positivismo no sólo les parece lo verdadero, sino a la vez lo "moderno". Y viceversa, cuanto no sea positivismo sufrirá su repulsa no tanto porque les parece falso, sino porque les suena a "no moderno" ... Yo conozco a muchas gentes que tienen la meditación pusilánime y no se resuelven a dejar crecer sus íntimas convicciones antipositivistas, temerosas de ese espectro de inmodernismo que les amenaza.»

El romanticismo, en la medida en que es lo contrario de la cultura griega. Veamos, en el mismo volumen de *El espectador*, el artículo «Leyendo el *Adolfo* libro de amor». «La cultura griega, ejemplo del clasicismo, se caracteriza por la limitación de su campo visual. No creo que pueda entenderse ni admirarse lo verdaderamente helénico sino después de haber notado la preconsciente contracción a que somete la realidad. No hay mundo más espléndido, más lleno de claridad que el mundo visto por la pupila griega ... Por el contrario, el romanticismo es una voluptuosidad de infinitudes, un ansia de integridad ilimitada. Es un quererlo todo y ser incapaz de renunciar a nada; por esto hay en él siempre confusión e imperfección. Toda obra romántica tiene un aspecto fragmentario.»

Lo que Ortega denuesta en el artista romántico es su inmersión en la propia obra. Recuérdese, por ejemplo, lo que opina de la música de Debussy. A medida que vaya exponiendo su pensamiento, en los artículos que empieza a publicar en 1923, que constituirán su libro *La deshumanización del arte* (1926) se advierte el proceso de distanciación entre el yo y la obra. «Es un sistema de pulcritud mental

---

condena franca y decidida del purismo. Y, sobre todo, la gran atención que concede al lenguaje, y la estimación (quizá desmesurada) de su trascendencia filosófica» (A. Amorós [1971], pp. 229-230).]

querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra —piensan, o, al menos, sienten. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente.»

¿No es esta la actitud radical de la estética «arbitraria» que prohíbe al paisajista formar parte del paisaje y se distancia irónicamente del objeto creado como por el juego de la inteligencia? Escribe D'Ors: «El primer deber del paisajista es no formar parte del paisaje» ... «La medida del paisaje eres tú. Pero tú no eres el protagonista del paisaje.» Para Ortega, en suma, también «el arte es artificio, es farsa, taumatúrgico poder de irrealizar la existencia» anotando, incluso, que «el poeta tratará su arte con la punta del pie, como un buen futbolista». Y todavía: «El cubismo es un ensayo de posibilidades históricas que hace una época desprovista de arte primario».

Todas las actitudes dorsianas contra el arte espontáneo, contra lo que «Xènius» denominaba (aludiendo injustamente a Maragall) dicción «interjeccional», contra el naturalismo expresivo, se convierten en un elogio a la elaboración: «Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización y viceversa; no hay otra manera de estilizar, sino deshumanizar». «El objeto artístico sólo es artístico en la medida que no es real.» «Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética. De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama "voluntad de estilo". Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización.» [La noción orteguiana-dorsiana de juego se prolongará hacia la generación de 1927.]

El paralelismo entre las tareas educativas de D'Ors y de Ortega aparece con notable claridad, incluso en la utilidad de los nombres que abanderan sus campañas. Si «Xènius» proclamaba su «heliomaquia», o combate por la luz, utilizando una simbología del XVII, que enfrentaba las luminarias de la inteligencia a las «sombras» de la ignorancia o del fanatismo,

Ortega se sentirá portador de antorcha de claridades intelectuales, de palabras luminosas, «pagando irónicamente —anota Guillermo de Torre— con el reverso de la moneda la deuda que había contraído con el pensamiento germánico». [...]

Partiendo de su explícito y radical antiochocentismo, la ecuación D'Ors-Ortega es hacedera en la confrontación de sus respectivas tareas de misión, como ambos definían sus respectivas tareas intelectuales juveniles en Madrid o en Barcelona. El intervencionismo dorsiano en las organizaciones culturales de Cataluña es correlativo a la programación que supone el ensayo *Vieja y nueva política* (1917), de Ortega. Su paralela acción en lo periodístico, con rúbrica permanente —*Glosari, El espectador*— y cauce fijo —*La Veu de Catalunya, El Sol*—; su paralela atención a la literatura; y a partir de un momento dado, su predilección hacia la pintura en uno y otro. Análoga también su voluntad de vigilancia del mundo —el «Guaita», «El Espectador»—, atentos uno y otro al tema trascendental y a la moda de apariencia más frívola, con pareja delicuescencia ante ciertos cuadros sociales de la aristocracia madrileña. Su constante ir y venir entre lo anecdótico y lo categórico convenía a entrambos, así como la ausencia común de una rigurosa construcción metafísica.

Enamorados, uno y otro de los decires retóricos, admirables *causeurs* y deslumbrantes conferenciantes, cumplen a maravilla la función magistral que el destino puso en sus manos. Careció D'Ors, a este respecto —es justo decirlo—, de dos instrumentos de proyección cultural de que Ortega gozó plenamente: la cátedra universitaria y la *Revista de Occidente*, que, con su complemento editorial, caracteriza plenamente este período y merece una breve consideración.

La aparición, en julio de 1923, de la *Revista de Occidente* es uno de los índices preciosos de la fecundidad de este que denominamos «período de inflexión» de la cultura española «en torno a los años veinte». Significa, para empezar, la sistematización de la presencia de Ortega y Gasset en el ruedo de la cultura española. Si, en un principio, desde 1917, «El Espectador» quería asumir esta función, a título estrictamente personal, que se prolonga en las colaboraciones periodísticas de *España* y *El Sol*, *Revista de Occidente* aparece en 1923 como una misión de equipo: como la bandera de combate que gobierna a una élite cultural. «De espaldas a toda política —afirma—, ya que la política no aspira nunca a entender las cosas, procurará esta revista ir presentando a sus lectores el panorama esencial de la vida europea y americana.» Claro está que esta renuncia debe entenderse bajo condición. Pues, ¿cómo podría abstenerse de ella el autor de *Vieja y nueva política*, el promotor de empresas periodísticas como *Crisol* (1931) o *Luz* (1932)?

Lo que acontece es que el arquero que es Ortega —y uso el símbolo preferido de sus empresas editoriales— dispara por elevación. Y lo que

el pensador madrileño se propone es una nueva conciencia de España. De momento, como indica en sus propias palabras, «presentando a sus lectores el panorama esencial de la vida europea y americana». El índice de los artículos publicados por la *Revista* entre 1923 y 1936, indican que este propósito se cumple, aunque de modo especial en lo que concierne a la vertiente europea. Culmina así la revista orteguiana la consigna que enarboló la generación del 98 para la que el contacto con las formas de la cultura ultrapirenaica era una exigencia fundamental. Pero ¿cuál de sus formas, especialmente? La respuesta es obvia: la *Revista* es un reflejo abierto al pensamiento germánico. El discípulo del profesor Cohen en Marburgo, el nostálgico evocador de «las fuentecillas de Nuremberga», el mozo estudiante de metafísica hegeliana, Ortega, se propone, en su revista, ser eco de la cultura alemana de su tiempo, y gracias a ella los nombres de Freud, Cassirer, Dilthey, Keyserling, Schulten, Adler, Jung, Simmel se adelantan, en traducciones españolas, a las demás versiones europeas. Si se buscase el paralelismo con la acción culturalista europea de D'Ors habría que concederle a éste una misión análoga en relación con la cultura francesa, en el campo de la filosofía matemática (H. Poincaré), de la filosofía de la historia (Cournot) y de la simple aforística (Joubert).

Es importante subrayar que D'Ors, regresado a España (procedente de la Argentina) después del incidente y separación de la Mancomunidad de Cataluña, y ya instalado en Madrid, se aproxima resueltamente a la *Revista*, en la que colabora desde los primeros números, con «Bodegones asépticos», «El silencio por Mallarmé» y el importante ensayo «La resurrección de Juliano el Apóstata», texto de una conferencia desarrollada en Granada sobre los riesgos que amenazaban la idea romana de Europa y, por ende, en actitud polémica en relación con el pluralismo cultural aceptado por Ortega. Dato también interesante: el primer libro de autor español publicado por la editorial Revista de Occidente es *Mi salón de otoño*, de Eugenio d'Ors. Digamos también, para decir toda la verdad, que la coyuntura de fusión no se prolonga. Como en el caso de Juan Ramón o como en el de Unamuno, está planteada aquí una cuestión de capitanía intelectual.