

NEOKANTISMO Y FENOMENOLOGÍA: LA ESTÉTICA DEL PRIMER ORTEGA A PROPÓSITO DE LA PINTURA

*NEOKANTISM AND PHENOMENOLOGY: THE AESTHETICS
OF THE EARLY ORTEGA ON THE SUBJECT OF PAINTING*

JESÚS GONZÁLEZ FISAC

Doctor en Filosofía
Profesor Asociado
Departamento de Historia, Geografía y Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Cádiz
Cádiz/España
jesus.gonzalez@uca.es

Recibido: 20/05/2018
Revisado: 3/09/2018
Aceptado: 24/09/2018

Resumen: En los primeros trabajos de Ortega sobre estética, y más particularmente en los que se ocupa de Zuloaga, se reconoce el influjo del neokantismo, pero también la incipiente presencia de la fenomenología. El propósito de este trabajo se poner en claro ambos elementos, al tiempo que se esbozan las claves de la estética orteguiana de la pintura en esta época como “pintura del mundo”, que logra salvar las cosas sirviéndose de dos recursos: 1º de un tema circunstancial, y 2º de una técnica impresionista que pinta el “ambiente”.

Palabras clave: neokantismo, fenomenología, Zuloaga, circunstancia, impresionismo.

Abstract: In the early works of Ortega on aesthetics, and more particularly in those that deals with Zuloaga, the influence of neokantism is evident, but also the incipient presence of phenomenology. The purpose of this work is to clarify both elements, while outlining the keys to Ortega’s aesthetics of painting in these years as a “painting of the world”, that achieves to save things through two different resources: 1st the resource of a circumstantial theme, and 2nd the resource of an impressionist technique that paints the “environment”.

Key words: neokantism, phenomenology, Zuloaga, circumstance, impressionism.

1. NEOKANTISMO Y FENOMENOLOGÍA. EL PROBLEMA DE LAS INFLUENCIAS EN ORTEGA.

Buena parte de los especialistas en la obra de Ortega consideran que su trayectoria en relación al neokantismo y la fenomenología no puede entenderse desde la sola lectura que él mismo propone entrada la década de los treinta en el *Prólogo para alemanes*.¹ Pero tampoco puede hacerse sin ella. Este texto pertenece a la posición que Ortega toma a comienzos de los años 30, tras haber inaugurado una “segunda navegación”, donde Ortega reconoce hollar la razón vital y en el que dice abandonar definitivamente la fenomenología. La dificultad para situar el trabajo de Ortega sobre la pintura en el entorno de 1910 estriba ante todo en el hecho de que esta obra quiere ser una empresa filosófica nueva. No se trata de que la pintura no tenga un lugar. El problema es que Ortega quiere trazar un contorno de su filosofía, donde, para empezar, neokantismo debe quedar en otro lugar.

El modo de articular los cambios y las cesuras en su obra es el de una dialéctica. Concretamente la dialéctica entre la recepción (del pensamiento de otro) y la reacción (espontaneidad del pensamiento propio). Esta dialéctica se compadece con el progreso de las generaciones y por eso Ortega traza ese contorno con precisión biográfica. La cronología de las generaciones, tanto de la suya como de las de sus maestros alemanes, es convencional (cfr. IX, 138-9), pero no lo es el marcado de los estilos y las filosofías de sus miembros, que Ortega desglosa minuciosamente en estas páginas. No obstante, Ortega debe marcar un inicio de su primera navegación, que va a describir como el agotamiento –el fin de la recepción– del idealismo y de la “Edad Moderna”. Con ello da entrada también a ese otro nuevo pensamiento que es la fenomenología y demuestra en cierto modo que su reacción al neokantismo es ciertamente novedosa.² Pues bien, Ortega cifra el fin del ciclo que concede al neokantismo en 1911 (IX, 143) y sitúa la “explosión pública” de la fenomenología en el mismo año de MQ, 1913, su primer libro escrito con “espontaneidad” (IX, 150).

1 Empleamos las siguientes abreviaturas de las obras de Ortega más citadas en nuestro trabajo: R, Renán; AEP, Adán en el Paraíso; EEGB, La estética de El enano Gregorio el botero; AEMO, Arte de este mundo y de otro; DRP, Del realismo en pintura; EEP, Ensayo de estética a manera de prólogo; MQ, Meditaciones del Quijote; SP, Sistema de psicología; CJE, Cartas de un joven español. Prólogo, Prólogo para alemanes; UVZ, Una visita a Zuloaga; UEZ, ¿Una exposición Zuloaga?; PVG, Papeles sobre Velázquez y Goya. Las referencias a los textos de Ortega se harán según la edición de *Obras completas* (OC) (diez volúmenes, Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2004/2010), indicando volumen (en romanos) y página (en arábigos). Para las Cartas, que se citan por la página de la edición manejada, ver las Referencias bibliográficas.

2 Para esto cfr. SAN MARTÍN (1991), p. 33 (luego volveremos sobre la cuestión de la fenomenología).

Para poder entender esta cesura hay que entender su necesidad. Ortega se orienta en el Prólogo por un principio de fidelidad que busca en su propia obra una figura coherente. El propósito de los comentaristas no escapa a este principio. Debe decidirse si Ortega termina o no termina con el neokantismo, y en qué momento, y si comienza o no comienza con la fenomenología, y cuándo. De este modo se desoye lo que dice Ortega, que reconoce por una parte que abandonó la fenomenología nada más recibirla, pero también que su primera “reacción espontánea” al neokantismo recibido discurre en paralelo a la fenomenología. Ahora vendremos sobre este extremo. En todo caso, quizás el propio Ortega aportara un principio de solución a la hora de considerar las continuidades y discontinuidades de su obra. En el prólogo que escribe a la primera edición de sus *Obras Completas*, en 1932, dice que hay que ver su obra “entretejida con toda una trayectoria vital”. Sin su propia “circunstancialidad” o, como dice en el Prólogo, sin su “suelo intelectual”, no es comprensible. Esto es así para cualquier filósofo, pero quizás lo sea aún más en el caso de Ortega, cuyo propósito no es otro que atender a su circunstancia. En este sentido, la obra de Ortega se presenta con una bruñida transparencia, pues las publicaciones son constantes. Esto es particularmente cierto en el comienzo de su trayectoria, bajo el influjo del neokantismo, donde el trabajo periodístico ha sido enorme y ha dejado a un lado los “libros formales” (cfr. V, 98). Sin embargo, Ortega reconoce que su obra también está llena de “secretos, alusiones y elisiones” (V, 92-3). La “reticencia”, como dirá en otro lugar (VI, 146-7), es la esencial indigencia que tiene todo texto, en este caso toda obra publicada, y demanda la atención a esa circunstancia con el fin de lograr que el texto se ajuste a sí mismo. Si la obra del filósofo es el pensamiento que se trasparece (el pensamiento o la idea funcionando), la circunstancia, para empezar la de las fuentes, pero también la del Estado (el problema de España), es el entorno o el medio del pensamiento y de su transparencia. La interpretación debe mostrar cómo el texto del autor progresa, con todo lo que recibe y con todo lo que genera, hacia sí mismo. En este sentido los trabajos sobre la obra de Ortega han abundado tanto en la edición de textos como en el conocimiento de las fuentes y de los textos de sus coetáneos. Es un trabajo de reconstrucción de las alusiones, y sobre todo de las elisiones. Un trabajo que, a nuestro juicio, debe discurrir en paralelo a la propia interpretación de Ortega a partir, no tanto de lo que dice buscar, cuanto de lo que reconoce no encontrar. Un trabajo que se oriente por el “hueco” o por el “dintorno”, tal y como apunta en el *Prólogo* (IX, 149).

Ortega cifra el fin del neokantismo en su obra en 1911. En el Prólogo señala que la deficiencia del neokantismo está en que desatiende a, primero, el carácter radical de la “vida personal” y, segundo, a que la realidad es “circunstancia” (IX, 154). Estos dos elementos dibujan el dintorno que Ortega aprecia, a la altura de 1934, en el neokantismo. Ortega, a su llegada a Alemania, asume con

entusiasmo la “alta cultura”, la “cultura con ‘K’”³. La cultura europea ha logrado un desarrollo tanto en términos de ciencia como de moral. Ortega percibe la necesidad de elevar el nivel de España, sumida en la “chabacanería”, en todos los órdenes.

Es verdad que Ortega asume estas oposiciones de modo extremo, llevado por algunas polémicas (como la que tiene con Unamuno) y por una percepción realmente pesimista de la realidad española. El neokantismo proporciona a Ortega un desiderátum: la cultura científica moral y política (Ortega aprecia en el socialismo una de las aportaciones de la cultura) que no hay en España. Pero también le ofrece un instrumento de valoración que Ortega utiliza contra la circunstancia española, sus intelectuales y sus vicios. Esto es lo específico de Ortega. Por eso no debería ser un problema el hecho de que Ortega haya tomado del neokantismo buena parte de los elementos que, tal y como presenta la cesura con esta filosofía en el Prólogo, dice que formaban parte del hueco que encontraba en él. El yo de la cultura, tal y como lo presenta Ortega en el Prólogo, es el yo “purificado” (Ortega se sirve de citas de MQ para exponer su distanciamiento del neokantismo) que ha dejado atrás la “vida espontánea e inmediata”. Sin embargo, el concepto de “vida” está en el neokantismo, y no con un sentido muy distinto del que Ortega demanda.⁴ Como veremos en la sección siguiente, el verdadero dintorno del neokantismo va a estar en la estética, que es donde, precisamente, va a hacer su aparición la fenomenología.

En cuanto a la fenomenología, el Prólogo señala 1912 como el año en que Ortega lee por primera vez a Husserl (IX, 155). Ciertamente Ortega no está del todo satisfecho con la fenomenología. Esto no quiere decir que no la haya considerado y sometido a crítica constante, asumiéndola también en no pocos aspectos. Lo que sí se puede afirmar –esta es la tesis que vamos a intentar defender en las secciones siguientes– es que Ortega cree encontrar en la fenomenología eso

3 SAN MARTÍN (2012), p. 62.

4 VILLACAÑAS (2004a) ha señalado que Ortega llega a la superación del neokantismo por la “insistencia en el mundo neokantiano”. Porque el neokantismo “es muy plural” y ofrece “recodos” en los que Ortega ha podido reconocerse, también cuando ha creído haberlo superado (p. 54). En este sentido hay que considerar que la superación, tal y como Ortega interpreta el movimiento dialéctico, supone ciertamente la integración de lo que ha sido dejado atrás. En cualquier caso, Villacañas señala que Ortega tomó del neokantismo buena parte de las ideas de este período: la idea de la “fidelidad con uno mismo” (que toma de Pestazzoli, introducido por Natorp), la idea de que la cultura está enraizada en el “problema de la vida” (Simmel), e incluso el concepto de “vida espontánea” en oposición a “cultura muerta” (Natorp). Como ha señalado SAN MARTÍN (2012), el neokantismo del que Ortega va a separarse a partir de 1911 es del de Rickert (p. 68), pero no el de Hartmann, por ejemplo, que Ortega vincula significativamente con su misma generación en el Prólogo (IX, 143). Sea como fuere, en los textos en el entorno de 1910 se puede hablar no obstante de una “prefiguración” (a medio camino entre la recepción y la espontaneidad) de algunos de los conceptos clave posteriores, como “vida”, “circunstancia” o “perspectiva”. Cfr. CEREZO (1984), p. 220.

que le falta al neokantismo. Como acabamos de ver, aquí también se van a aunar la recepción y la reacción espontánea. Por una parte, Ortega no acepta la idea de conciencia de Husserl, por idealista. Por otra, reconoce la importancia de la vuelta a las cosas mismas, que Ortega entiende, desde el “idealismo cervantino”⁵, como una afirmación de las cosas humildes. El “impresionismo” que Ortega empieza a valorar, la presencia de lo individual y concreto en los sentidos, el “sensualismo” (I, 778), el “*pathos* del Sur” o “mediterraneanismo” (II, 83), etc., se opone a la generalización y a la abstracción de las herramientas de la cultura. En este sentido conviene apuntar que Ortega no sólo trabaja la fenomenología eidética. En efecto, en EEP hay una lectura de Husserl y ya en “Sensación, construcción e intuición” toma de la fenomenología un instrumento de acceso directo a las cosas, ni sensualista ni intelectualista, que es la “intuición”⁶. Pero Ortega necesita de un modo de acceso que haga justicia al *pathos* del Sur. Como es sabido, El esfuerzo de Ortega se va a resolver en MQ en la “integración” entre la “impresión” y el “concepto” (I, 790).

Pero Ortega también trabaja la fenomenología de la percepción. La dificultad aquí está en que Ortega comparte con la fenomenología, pero también con el neokantismo, una fuerte oposición al psicologismo, que es en lo que cae la fenomenología cuando hace de la conciencia un objeto (esta es la objeción que sostiene el EEP y que ha tomado de Natorp⁷), o la psicología cuando hace de la conciencia una sustancia, que es lo que pasa cuando la psicología es fisiología (VII, 455). Pero también es cierto que Ortega va a leer a “psicólogos fenomenológicos”⁸ como Schapp, Geiger o Jaensch, cuyo enfoque desactiva esta objeción a la psicología. Esto mismo es lo que hará que Ortega se aproxime a esa primera navegación precisamente desde la estética, en la que encontrará las posibilidades del análisis fenomenológico, libre de los inconvenientes del psicologismo.

Cuando Ortega dice haber abandonado la fenomenología es claro que se trata de una afirmación que no obsta para encontrar fenomenología en sus trabajos a partir de 1913. En todo caso, vamos a intentar mostrar que la fenomenología recibe la atención de Ortega porque ya había, primero, un dintorno anterior en el neokantismo; pero también, en segundo lugar, porque había un terreno acotado

5 MOLINUEVO (2002), p. 62.

6 Sobre esta aportación de la fenomenología cfr. SAN MARTÍN (2012), p. 78 ss.

7 VILLACAÑAS (2004b), pp. 54-5. FERNÁNDEZ (2014), p. 127 ss.

8 LAFUENTE (1983), p. 59. Para entender por qué Ortega dio a esta obra, publicada póstumamente, el nombre de “Sistema de psicología” cfr. LAFUENTE (1983), pp. 56-60; y ORRINGER (1985), p. 187 ss.

por la estética (neo)kantiana, el terreno del sentimiento, que, al menos en principio, parecía compartir con la fenomenología.

2. SITUACIÓN DE LA ESTÉTICA EN LA OBRA DE ORTEGA. EL PROBLEMA DEL “TEMA IDEAL” DEL ARTE. “RENÁN” Y UN ATISBO DE FENOMENOLOGÍA NEOKANTIANA.

El neokantismo y en la fenomenología parecen devolver la misma imagen. Falta un modo de acceder a las cosas, sea en su condición humilde, sea en su condición material o sensual. En realidad, esta carencia no es otra que la que Ortega va a ir diagnosticando y denunciado todo el tiempo como idealismo y subjetivismo (con el nombre de “cultura” en el primer caso, de “conciencia” en el segundo). Ortega parte desde el comienzo de la percepción de que la estética y el arte deben ser el terreno que hay que hoyar para poder evitar el idealismo.

Pero la orientación de Ortega hacia la estética no es sólo sistemática. Como es sabido, Ortega responde a una sugerencia de Cohen que le propone la tarea de hacer una “estética española”. El sistema de la cultura está compuesto básicamente por tres disciplinas, la ciencia, la ética y la estética. Cada país de Europa ha sido la matriz de una de ellas, con la que se ha justificado. Pues bien, a España toca “la justificación por la estética” (AEP, II, 61). AEP es el ensayo de esa justificación, que se centra en la pintura. Aunque Ortega dispone de la filosofía neokantiana para llevar a cabo esta tarea,⁹ quiere hacer el camino, en un modo que podría parecer fenomenológico, desde su desconocimiento del arte y de la pintura, partiendo sólo de “aquellas emociones que se desprendieron de los cuadros de Zuloaga” (II, 58), que busca entender.

Zuloaga es la clave de la justificación de España por el arte. Zuloaga lleva en su pintura el “problema español” (UEZ, I, 343). Como han señalado los comentaristas,¹⁰ esta circunstancialidad de la pintura de Zuloaga, eso que Ortega llama “su capacidad sociológica” (AEP, II, 61), es lo que desubica a este pintor de la justificación estética. De acuerdo con el neokantismo, para que haya arte tiene haber un “tema ideal”, un tema universal, no circunstancial. Pero Zuloaga

9 Cohen todavía no ha publicado la tercera parte de su Sistema de Filosofía, la que llamará *Ästhetik des reinen Gefühls*, que aparece en 1912. El propio Cohen, sin embargo, tiene un comentario sobre la estética kantiana, *Kants Begründung der Ästhetik*, de 1889, que Ortega ha leído. Natorp, por su parte, no ha publicado una estética. Pero hay una *Allgemeine Ästhetik* de 1901, de Jonas Cohn, un neokantiano de la Escuela de Baden.

10 SAN MARTÍN (1991), p. 24, (2012), p. 52, 73; SILVER (1978), p. 70; MOLINUEVO (2002), p. 32.

no parece alcanzarlo. Porque ¿cómo ver un “tema ideal” en Gregorio el Botero, “Una figura deforme, de horrible faz, chata y bisoja?” (EEGB, II, 118; UVZ, I, 531-2). El mismo fracaso de la estética española está en las cuevas de Altamira, cuyo “realismo agresivo” hace que no puedan ser calificadas como arte (AEMO, I, 445). La tarea de justificar a España por el arte no puede llevarse adelante, al menos con la estética neokantiana. Pero, ¿cuál es esa estética?

Comencemos con el concepto de “vida”. El concepto de “vida”, que inunda AEP, no puede considerarse como una aportación específicamente orteguiana; mucho menos como un anticipo de su doctrina de la realidad radical. Evitado el malentendido de que la vida se tome en sentido biológico, “vida” es básicamente dos cosas. “Vida”, sin más, es el ser de las cosas. Pero también está la “vida universal”, que es el ser del sujeto. La vida no sólo tiene que ver con la estética, sino con la cultura en su totalidad. Es un concepto interpretativo máximo y aglutinador.

“Vida” es otro nombre para el “ser”. Como dice Ortega en AEP, la categoría de sustancia cede su lugar preferente a la categoría de relación. Este es uno de los aportes del neokantismo, entender la realidad como relacionalidad¹¹ (AEP, II, 66). En este sentido todo tiene vida, también una piedra, cuya vida es la “inercia”, es decir, el modo en que está relacionada con todo lo demás (Ortega llama también a esta relación “función”, que es un término genuinamente neokantiano¹²). Esta relación se articula como “necesidad”, como un determinado modo de ensamblaje. Por último, la necesidad es la respuesta a un “problema” (II, 63), que es la situación o la tesitura que incoa la relación. Así, por ejemplo, la “visión” es respuesta al problema de la relación de los seres vivos con el medio. El órgano no es instrumento para ver (tal y como sugiere el concepto mismo de “órgano”), sino que constituye la respuesta a la necesidad de ver. Ahora bien, Ortega introduce una nota en 1915 donde comenta que la función y el órgano son coetáneos, pues para que haya necesidad tienen que darse ya el animal y el mundo. Esto es específico de Ortega, pues supone arrumbar el idealismo objetivista del principio de razón suficiente, en fin, el determinismo, que hace del medio la causa del individuo. Es la misma crítica que hace a la fenomenología cuando pretende que el yo es un contenido de conciencia. El yo no puede ser al mismo tiempo objeto

11 Una exposición de las tesis neokantianas que tienen eco en Ortega está en LESZCZYNA (2017), p. 21 ss.

12 En su *Logik der reinen Erkenntnis* Cohen introduce la “función” como una “nueva categoría”. En Leibniz, de quien Cohen lo toma, “La función no es otra cosa que el término madurado y penetrante de la razón suficiente” (véase Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*, Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1922”, p. 307). Cohen lo introduce para expresar la vinculación entre todo lo que hay como una relación de dependencia recíproca, infinitesimal y continua, conforme a ley, etc. Para esto cfr. Cohen, cit., pp. 276-310.

y medio. El yo debe encontrarse en “estado de perfecta compenetración con algo” (EEP, I, 669). Esta, como veremos, es precisamente la tesis del objeto estético, que Ortega también anuncia, todavía dentro de la cárcel neokantiana, en “Renán”.

La relacionalidad de todo lo que hay se articula entre dos extremos, uno y todo. Lo uno se presenta bajo la figura de lo “baladí”, como “porción del universo” (R, II, 50). Todavía no se trata de eso humilde que hay que salvar, pero es importante el cariz ético de la relación que guardan las cosas con la totalidad. En las cosas está “rezumando” la “realidad total”, que se “resuelve en la conclusión de todo desdeñ, ... en la exclusión de toda exclusión” (R, II, 51). En este sentido debe entenderse la apelación a la humanidad, al “ideal” de la humanidad. De la misma manera que cada cosa está en su orden, sometida a una prescripción superior, que la expande hacia todas las demás, el hombre también consiste en ser aspiración a la humanidad. “El ejercicio de la identidad se convierte en una suerte de emigración hacia el otro”¹³. Estas ideas se hacen cargo del ideal neokantiano de pedagogía social.

Hemos dicho que hay dos sentidos básicos de “vida”. La vida como categoría ontológica, que comprende todo lo que hay, la vida como condición dinámica y expansiva de las cosas, y la “vida universal”, que corresponde específicamente al hombre. Mientras que Dios se da cuenta de las cosas y comprende la infinitud de las relaciones en que se encuentra, el hombre sólo se da cuenta de que tiene ante sí la vida, que el problema de la vida (AEP, II, 64). Hay tres modos distintos de enfrentarse a este problema: la ciencia, la moral y el arte. Las dos primeras proceden de modo abstracto. Primero porque dividen la vida en “dos provincias”, la naturaleza y el espíritu; en segundo lugar, porque sólo conocen las relaciones “en general”. Esto hace que el conocimiento de la ciencia y de la moral sea una tarea indefinida e inalcanzable de por sí. La ciencia sólo alcanza a lo general. Lo individual es para ella un “problema insoluble” (AEP, II, 68).

El arte funciona de otra manera. En el caso del arte no se trata de disponer o de producir leyes generales. El objeto propio del arte es el individuo. Porque el individuo es lo único que puede ser representado (un concepto no puede serlo). El problema del arte es lograr que el individuo aluda a la totalidad, que sea un “tema ideal”. Repárese en que la demanda del ideal es, paradójicamente, una demanda realista. Para representar la idea (totalidad) en la obra hay que representar un individuo, como el caballero de la mano en el pecho, en el que haya “más realidad y verdad” que en cualquier individuo concreto” (R, II, 39). Por eso el arte debe ser realista, debe individualizar, pero no debe copiar.

13 MOLINUEVO (2002), p. 71.

Ahora bien, el individuo no es sólo la figura que busca la representación del arte, también es el objetivo. Como resultado del influjo culturalista neokantiano, la individualización no puede separarse de su eficacia pedagógica. El arte tiene que alcanzar a la Humanidad. Pero, ¿cómo? Ortega dice que la representación de la totalidad sólo se puede ganar por medio de una “aquiescencia sentimental” (R, II, 44). La obra de arte revela, es decir, no conceptualiza ni es el resultado de una operación lógica, “una misma constitución sentimental, un mismo régimen afectivo”.

El artista copia la idea, que sólo está “en nuestra conciencia” (AEP, II, 70). La conciencia es aquí un espacio regulado e intersubjetivo. La conciencia no es todavía el concepto que luego conocerá en la fenomenología porque no tiene un cariz eidético sino sentimental. Pensemos que en Natorp la noción de “conciencia” es sinónimo de “yo” o de “sujeto”.¹⁴ También resuena la idea kantiana de ánimo como conjunto de las Facultades. En “Renán” Ortega reconoce que, en la teoría de la verosimilitud, que es uno de los aportes del texto, están en juego “Los elementos de que se compone el ánimo” (R, II, 44). Pero Ortega, como decimos, hace una aproximación desde el efecto que producen las proporciones de tales elementos, las Facultades, que es el sentimiento. La diferencia entre la naturaleza generalizada y el objeto individualizado de la obra de arte no está sino en la distancia que guardamos con la totalidad inagotable. Una distancia que se revela como una distancia sentimental. Mientras que la ciencia es el modo de afrontar la totalidad que se sirve de mediaciones de conceptos, y que guarda por tanto una mayor distancia con la vida, la distancia¹⁵ que guardamos con la vida en el arte tiende a cero e, incluso, supone un henchimiento de la vida. Por eso es esencial que Ortega cifre la especificidad del arte en la aquiescencia, que en Kant no es otra que un modo de orientarnos en nuestro propio ánimo.¹⁶

14 Cfr. P. Natorp, *Allgemeine Psychologie*, Marburg: N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1904, p. 3 ss. La conciencia, más acá de las distinciones entre “contenido”, “yo” y la relación entre el contenido y el yo (“un centro común” con el que guarda relación todo contenido), y que Ortega probablemente tenga en mente en su crítica a Husserl cuando defiende la idea de que el “yo ejecutivo” es, en general, sinónimo de “yo” o de “sujeto”, que es el sentido que tiene en este texto de Ortega.

15 Ortega teorizará este sentido de fenomenología como relativo a la proximidad sentimental con la realidad en *La deshumanización del arte*. En “Unas gotas de fenomenología” hace una suerte de reducción fenomenológica de un cuadro, ganando cada vez una menor “distancia sentimental”. En el texto de 1925 por “fenomenología” se entiende tanto el procedimiento como la aspiración a esa dimensión sentimental de proximidad con las cosas y que se compadece perfectamente con los textos del entorno de las *Meditaciones del Quijote*, entre 1909-1914, que estamos viendo aquí.

16 La exposición del concepto de aquiescencia o tener-por-verdadero, *Fürwahrhalten*, está en la primera *Crítica* de Kant, concretamente en el Canon de la Razón pura (cfr. B 848 ss.). La aquiescencia mienta los distintos estados del entendimiento cuando se afirma que algo es verdadero y que resultan del concurso de causas o razones objetivas y subjetivas (habría tres estados, el del saber, el de la creencia y el de la opinión). Cuando no hay causas objetivas, las causas subjetivas y el estado

En los textos en torno a 1910 Ortega insiste en la dimensión íntima a la que da acceso la obra de arte, aunque sin apenas referirse a la noción de ánimo. Ortega prefiere las expresiones relativas al “sentimiento” y a la “intimidad” que, por una parte, confirman el concepto neokantiano de estética (Natorp vincula la estética con el sentimiento y con la pedagogía¹⁷, pero no contempla el problema desde el punto de vista de la aquiescencia, que nos parece fundamental), y, por otra, anuncia su estética, ya específica y no presentidamente fenomenológica, del EEP. Porque ante todo se trata de separar la dimensión estética, que contiene un aporte político esencial, de la dimensión teórica y científica. Tanto el arte como la ciencia apelan a una dimensión intersubjetiva, pero la ciencia no hace comunidad de la misma manera que lo hace el arte. Por medio del arte se accede a ese espacio “íntimo e irreducible [entiéndase, irreducible a conceptos] que encierra en sí el hombre” (AEP, II, 63), que en otro lugar llamará Ortega “conciencia sentimental” (UVZ, I, 534).

El sentido de este espacio es que debe contribuir a la conformación de una comunidad política. Por eso es importante que el tema ideal tome la figura de individuos, un caballero o un enano, tanto da, antes que de cosas. Para que haya ideal estético tiene que haber una comunidad ideal, que es la que nos acerca a la vida como totalidad. “Y si consiguiéramos sentirnos idénticos a los demás, ¿no habríamos hallado el camino de la suprema expansión?” (R, II, 42). El arte demanda la representación del individuo ideal, antes de toda mediación, el individuo ante la totalidad, que es lo que representa Adán en el paraíso. La vida del hombre es “vida universal” porque alcanza a la Humanidad. Esto se compadece perfectamente con la estética neokantiana. Cohen recuerda que el “ideal” es precisamente un “prototipo del gusto” que “cualquiera puede llevar en sí mismo.” El ideal es producto de una función regulativa de la razón, cuyo propósito es lograr la “avenencia, *Einhelligkeit*, en el modo de sentir” que alcance a todos. También lo expresa como producir “un sentido común, *Gemeinsinn*, en nosotros para fines más altos”.¹⁸

Hasta aquí, como decimos, Ortega no se aleja del neokantismo, tanto en el uso de conceptos específicos como en la presencia de los ideales pedagógicos y de la cultura. La singularidad que queremos señalar tiene que ver con el modo en que se procede en la producción del objeto estético, que es donde desarrolla

correspondiente puede servir al hombre como orientación allí donde no hay ni puede haber objetividad, que es en la moral. Para esto cfr. el opúsculo “Was heisst sich im Denken zu orientieren?” (AA VIII, 275 ss.).

17 Cfr. P. Natorp, *Sozialpädagogik*, Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag, 1899, p. 313.

18 Para todo esto cfr. H. Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1889, pp. 211-2.

una teoría de la apariencia en la que podemos reconocer el dintorno de la fenomenología.

En la obra de arte se da acceso a un “mundo infinitamente más amplio, más viejo y más rico que las realidades inequívocas”, que son las que provee la ciencia (R, I, 39). Es el mundo “verosímil”. Para poder entender este mundo hay que entender qué es eso de la semejanza. La teoría de lo verosímil es una teoría de la apariencia estética. Ortega apunta en “Renán” que la metáfora es el modo en que el arte logra representar las cosas. El concepto de metáfora va de la mano del concepto de símbolo. “Arte es simbolización” (R, I, 50). Los símbolos son representaciones, pero no de cosas particulares, porque no son meras copias, sino de la forma del mundo o de la forma de la totalidad de relaciones. Simbolizar es individualizar, representar el mundo, la totalidad de las relaciones, en una cosa concreta. Tomar un “trozo de realidad, ... y hacer que nos sirva para expresar el resto del mundo” (R, I, 50), hermanar las cosas. Todo esto se compadece con la idea y sentido del tema ideal. Pero, ¿qué hay de la fenomenología y su dintorno?

Ciertamente, Ortega no desarrolla todavía una teoría de la metáfora como la que encontraremos en EEP. Habla de la presencia de metáforas en la obra de Renán y de su necesidad para la construcción el universo y para la vida (R, I, 41). Pero sí hay una indicación sobre el problema de la metáfora, e incluso sobre su naturaleza.

En general, la estética asume que para que haya arte no tiene que haber copia de la realidad. En la orientación que Ortega busca al comienzo de AEP, la brújula que encuentra es que el arte no es una copia. Zuloaga nos complica cuando vemos sus cuadros porque nos lleva a “este mundo de segundo plano” (AEP, II, 59). Un “mundo virtual” lo llama Ortega en “Renán” (R, II, 68). En todo caso, lo que importa es que la relación entre la representación y la realidad es una relación de no-coincidencia. Es como un “polígono circunscrito en una circunferencia: los lados del polígono, multiplicándose indefinidamente, estrechan cada vez de más cerca la línea curva sin coincidir jamás con ella” (R, II, 40). Una relación asintótica e inalcanzable, pues mientras la representación sea arte no podrá haber coincidencia total (una copia no es una obra de arte, es otra cosa real). Ortega anticipa la noción de metáfora que luego encontraremos en EEP, al pensar el problema estético como el problema de la coincidencia, que es el problema del realismo. La paradoja del arte es que es idealista a fuer de querer ser realista, por lo que necesita una técnica que permita detraer coincidencia en la representación.

Esto mismo tiene su confirmación al final del texto. Ortega ensaya un relato del atardecer en el Guadarrama (II, 51). Está lleno de metáforas. Ortega no llega a definir la metáfora, pero la utiliza en la descripción de un atardecer. Lo que describe es cómo con la caída del sol las distintas figuras se van sutilizando hasta quedar convertidas en símbolos, es decir, en reveladoras del “alma”, en este caso el alma

del campo. Sutilizar es lo que sucede al paisaje cuando el atardecer devuelve una “aldea fingida por la hora”, donde los perfiles y las siluetas van desapareciendo y se van fundiendo unos con otros. Otro tanto sucede con los sonidos. Finalmente, “el paisaje se ensimisma y lentamente va entrando en su propio corazón”. Es un apunte fenomenológico, de la fenomenología de la percepción de la que se va a nutrir Ortega en estos años tanto como de la fenomenología eidética, cuando refiere que la oscuridad que lleva cuando la luz va cediendo nos sitúa en una “posición cómoda” en la que “reducimos al extremo las molestias musculares”. Como veremos, es específico del pintor que se limita a copiar la realidad que obligue a nuestros ojos a enfocar y ganar la distancia de los objetos. El pintor que realiza deja que los objetos ganen su propia distancia, hace el enfoque para nosotros, libera a nuestros globos oculares de cualquier esfuerzo.

3. LA DIFICULTAD DEL “TEMA” Y LA SOLUCIÓN DEL “ESTILO” EN ZULOAGA. DE UN NEOKANTISMO INSISTENTE A UNA FENOMENOLOGÍA DEL ARTE. EL “SEMI-IMPRESIONISMO” DE ZULOAGA

Hemos apuntado que las obras de Zuloaga parecen quedar fuera del dominio del arte. Ortega, sin embargo, va a distinguir entre dos Zuloagas. Zuloaga representa desde “los lúmpenes” hasta “las mujeres más elegantes¹⁹”. En cualquier caso, contiene la “expresión más intensa de la esencia española²⁰”. En la lectura de Ortega, la pintura de Zuloaga, que estaba en sus trabajos desde 1910, es “ecléctica”, con “Métodos, tradiciones e intenciones en parte antagónicos” (EEGB, II, 117). Si el arte es un producto de la cultura, cuya finalidad es expresar algún tema ideal, Zuloaga presenta un arte contradictorio. Para Ortega el problema de Zuloaga es que presenta dos vertientes que no son compatibles. Tan pronto orilla la cultura como la trasciende.

Pero la solución de Ortega al problema de Zuloaga viene de dos sitios distintos. Por una parte, Ortega no renuncia al neokantismo y a su idea de que el arte forma parte del sistema de la cultura. Por otra parte, Ortega descubre en el modo de pintar, en el “estilo”, otro modo de explicar y por tanto de resolver la diferencia entre los dos Zuloagas. En este modo se vislumbra una teoría estética ya no más neokantiana que integra elementos de la fenomenología.

Zuloaga elige temas que bordean la vulgaridad. Este es el problema del cuadro del enano Gregorio. En este cuadro Zuloaga muestra una cultura que se

19 Camille MAUCLAIR (1911), p. 9.

20 *Ibid.*, p. 17.

“niega a la amputación de su carácter” (UVZ, I, 534), afirmado por Gregorio. El aporte de Zuloaga es una “forma paradójal” de cultura. Porque si la cultura es “un eterno cambio progresivo”, la cultura española se afina en “el puro instinto de conservación”, esto es, “contra la cultura misma”. Algo tiene que ver la naturaleza centáurida que tanto aprecia Ortega. En Renán, no menos que en sí mismo, se da esta dualidad. En Renán, entre ciencia y mito; en Ortega entre cultura y raza. Ortega se reconoce desde el principio escindido entre “dos mundos” que luchan, “el subconsciente, el sentimental, formado por la decantación de mi raza y el intelectual, el estudiado, el pensado, formado por la ciencia moderna” (CJE, 462). La solución al problema del tema ideal en Zuloaga consiste en trasladar esta escisión, sentida por Ortega desde el principio de su estancia en Alemania, a la propia cultura. Porque Zuloaga representa esa escisión. “El triunfo de Zuloaga se debe a haber traído a la fuerza definitoria de artista reflexivo y personal, este su fondo ... que vive inserto en la vida inconsciente de un pueblo” (UVZ, I, 533). La situación de la estética en el sistema y el guante lanzado por Cohen que recoge Ortega son el contexto de esta solución, que en Ortega da un giro inesperado y, como dice él mismo, “paradójal”. La cultura española, a fuer de sobrevivir, se está condenando a morir. Ortega empieza así el camino en su propia filosofía por no dejar de ser neokantiano.

Pero Ortega desarrolla además una particular ontología del objeto estético. El objeto representado en la obra de arte es un objeto virtual. Esta expresión aparece por primera vez en “Renán”, vinculada a la teoría de la verosimilitud con que Ortega decide abordar el arte. Toda vez que el mundo no puede ser representado, el único modo de ser plausible para la totalidad es el de la “ficción”, que es lo que aquí significa “virtual”. Por lo mismo, también lo representado estéticamente es “irreal”, que en AEP se equipara a aquello para lo que “no puede buscarse en la naturaleza nada congruo” (II, 58), es decir, a una “unidad ideal”. Hemos apuntado la condición afectiva o sentimental de esta virtualidad. Pero, ¿qué hay de la elaboración de una ontología de la apariencia, que es la que estaría a la base de la vero-similitud en la que insiste Ortega en “Renán”? Para entender esto hay que considerar que en la obra de arte comparecen dos elementos, el tema y el estilo. El tema apunta directamente al régimen sentimental. Pero el estilo es el que logra virtualizar o irrealizar las cosas para que puedan representar al mundo.

Ortega insiste en EEGB que la técnica no es lo que distingue a los dos Zuloagas, sino el tema. Un viejo verde es una anécdota que nos deja indiferentes. El enano y los odres, destacado sobre el fondo de una ciudad y una naturaleza desgajadas, es un tema que “se impone” a nosotros, nos “arrebata” y “entusiasma” (II, 117-118). Sin embargo, el tema va de la mano de algo distinto, que no es la técnica. Ortega distingue entre “manera” y “estilo” para referirse al modo de pintar propio de los temas anecdóticos del modo de pintar los temas trascendentes.

La manera es un modo desmesurado de pintar las cosas en el que el pintor las violenta y las somete a su voluntad. El pintor insiste en “el exceso de detalles” haciendo que las líneas y los colores “gesticulen”. El exceso o la desmesura de la voluntad del pintor detrae la posibilidad de que las cosas mismas sean, impide que se reflejen unas en otras, sometidas como están todas a la voluntad del pintor, y con ello impide también que el espectador se pueda situar ante el cuadro desde otro lugar. El estilo, en cambio, es el modo de pintar que habilita el tema ideal, pues hace el cuadro un medio de liberación de las cosas y del espectador, dejando que sean ellas mismas.

Para que esto suceda la cosa tiene que remitir o aludir a todo lo demás. Zuloaga logra esta alusión gracias a un particular juego entre las figuras y el fondo. Por lo que hace a las figuras la clave de la pintura de Zuloaga está en su materialismo. La disputa de Ortega con Worringer en “Arte de este mundo y de otro”, de 1911, forma parte de la rehabilitación de Zuloaga como artista. La fórmula, conforme a la estética culturalista neokantiana, de Worringer es que el arte consiste en el despliegue de la que llama “voluntad abstractiva”. El arte es ante todo voluntad de trascendencia, es arte de otro mundo (AEMO, I, 450). Esta voluntad tiene una voluntad antagónica en la “voluntad fisiológica” (I, 450), la “voluntad simpática” (I, 441). La voluntad simpática vincula al hombre con la materia y con la vida, con lo orgánico. Pues bien, esta voluntad queda de parte del arte español. Asimismo, toda vez que Worringer no ha incluido en su trazado de la historia del arte al “tipo cultural” que se avendría al arte español Ortega completa este hueco con el tipo del hombre mediterráneo y su modo de ser, el “*mediterraneanismo*”, que es quien busca el “materialismo extremo”, las cosas en su “rudeza material, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores” (I, 446). De esta manera Ortega logra el propósito de la justificación de España por la estética, sólo que para hacerlo ha tenido que ir en contra del supuesto del neokantismo, esto es, ha tenido que descubrir una cultura que es resistencia a la cultura (un neokantismo consecuente le ha vuelto contra el neokantismo). Pues bien, Zuloaga se encuentra precisamente en esta tesitura.

Las figuras de Zuloaga, los dos odres junto al enano Gregorio, rezuman “materialidad”, “materia sólida y real” (EEGB, II, 119). La materia es “la inercia que, imponiéndose a las cosas, las hace triviales”. Las cosas son “humilladas, derrotadas, vencidas por la presión pavorosa de la inercia” (EEGB, II, 119). Ahora bien, el arte es siempre ennoblecimiento y lo trivial sólo puede aparecer en la medida en que contenga la alusión a todo lo demás, es decir, en la medida en que contenga vida. Zuloaga, a juicio de Ortega, logra esto por medio del dibujo. El dibujo salva a las cosas de su trivialidad inexpressiva. Para que la figura

pueda representar una “vida potenciada” (I, 123), la materialidad tiene que estar recogida por medio de la línea. Worringer interpreta la línea como herramienta para potenciar la espiritualidad. Zuloaga, en cambio, recoge la materialidad de las cosas dentro de figuras con ayuda del dibujo. La figura se pliega a la naturaleza, pero con el dibujo el artista logra mostrar su voluntad. Frente a la abstracción de las líneas góticas, que huyen de este mundo y apuntan a lo trascendente, las líneas orgánicas aherrojan las cosas en el mundo, y muestran a las cosas oprimiendo el suelo. Frente al manierismo del exceso de detalles, la escasez de líneas, tan sólo las que hacen falta para que la fuerza de la materia pueda ganar un lugar en el mundo, para que se presente como “una” cosa, pero sin someter o asfixiar al mundo, como sucede cuando Zuloaga trata temas anecdóticos, en donde la profusión de líneas y la precisión de los colores impiden que las cosas sean y que el espectador perciba su fuerza vital.

En cualquier caso, si en las figuras Zuloaga “acentúa la animalidad y la materia” (EEGB, II, 121), ¿qué pasa con los fondos? El efecto de asfixia que produce el exceso de detalle también lo puede producir el fondo. Como recuerda Ortega, cuando el fondo es “medio”, en el sentido en que la biología habla de medio natural, las cosas están sometidas y no pueden reflejar la totalidad de las relaciones. La relación que muestran es la que el medio ha dispuesto. Si, como vimos más arriba, la función hace al órgano, tal y como se expresa el paradigma darwiniano, es porque el medio se impone, definiendo la necesidad y el problema y haciendo del órgano una solución presupuesta. Cuando la vida se inserta en “un medio físico” “La vida desciende a no más que materia” y la “fisiología” se convierte en “mecánica” (MQ, I, 825). La vida así tomada es adaptación, “dejar que el contorno material penetre en nosotros”, es “sumisión y renuncia”. Lo mismo sucede en la literatura. Cuando un autor como Zola se obstina en producir “el «ambiente»” asfixia a los personajes. En las novelas de Zola “El medio es el único protagonista”. Por eso, para comprender la integridad de las relaciones, medio y órgano tienen que considerarse coetáneos. En el arte, se logra representar la vida con lo que Ortega llama “*plen air*”, “aire libre” (EEGB, II, 119), que permite que las cosas se presenten en cuanto tales.²¹ En la filosofía, o en la estética, esto se consigue cuando se parte de las cosas mismas (y no de las soluciones preestablecidas, que harían de medio teórico), que es la clase de sinceridad teórica que Ortega reconoce en la fenomenología.²²

21 En AEP (II, 75) Ortega se refiere a la representación del mundo inagotable del que viven las cosas con los términos “aire” y “ambiente”. Pero aquí queremos oponer el ambiente, entendido como sinónimo de medio, al aire pleno o al aire libre.

22 Cfr. SAN MARTÍN (2012), p. 53.

Zuloaga, como impresionista no pinta “realistamente” el fondo, que es el paisaje (EEGB, II, 120). El impresionismo consiste en otorgar prelación a las sensaciones sobre las cosas, dejando a un lado precisamente cualquier forma de prefiguración, sea de las cosas sea del espacio. Es impresionista el modo de pintar Velázquez, en cuyos cuadros las cosas “son fundidas en un poderoso crisol, y comienzan a fluir unas por dentro de los poros de las otras”. Porque, “¿Quién es capaz de señalar dónde empieza y donde acaba una mano en *Las Meninas*?” (DRP, II, 143). En la sección siguiente, cuando nos ocupemos de la fenomenología de la percepción, volveremos sobre estos textos. Por ahora nos interesa mostrar que el impresionismo de Zuloaga se revela en los paisajes, no sólo porque no los pinta realistamente, sino porque en sus cuadros el paisaje “apenas está pintado” (EEGB, II, 120). En el paisaje Zuloaga logra representar el espíritu y la “vitalidad belicosa” (II, 121), precisamente a cuenta de no copiar. Zuloaga pinta “una tierra desolada, sin árboles, rugosa, dura y frígida”, pinta “una ciudad apenas sugerida” y un cielo desgajado (II, 118-9). En fin, pinta un paisaje que se asemeja más a un fondo orgánico que a una naturaleza o a una civilización ordenadas y armoniosas. Ortega recuerda que es la pincelada el medio para lograr este efecto. Zuloaga da pinceladas anchas y prolongadas (lo que quiere decir, imprecisas), cada una con su propia dirección y su propia fuerza. Por eso los elementos del paisaje, montes y labrantíos, pero también castillos y torres, adquieren “en sus cuadros animalidad, reviviscencia y movimiento” (II, 120-1).

Zuloaga consigue simbolizar el “problema de España” (II, 122) por medio del juego que establece entre las figuras y el fondo. Para empezar, separando lo orgánico (el botero y sus odres), de lo inorgánico (el paisaje). Por eso Zuloaga es semi-impresionista, pues administra el aire o el ambiente. Pero, sobre todo, representando con tal simplicidad las figuras y el fondo que no sea posible explicarlas. La simplicidad de las figuras del enano y de los odres nos hace buscar en el fondo la explicación de lo que tenemos delante; pero en el fondo está la misma simplicidad e incompletud, que nos devuelve sobre las figuras para encontrar en ellas el sentido que falta. De este modo comprendemos que no se trata de un hombre, Gregorio, sino del “hombre mismo”, de “una infinidad de hombres diferentes”, de una raza, cuyo destino es permanecer sobre la tierra y aspirar a conservarse, pues nada en el entorno, ni su oficio ni la cultura que le rodea (inexistente), harán posible otra cosa (II, 123). La existencia del enano Gregorio es un afán inútil.

4. FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN Y PINTURA. “DEL REALISMO EN PINTURA” Y VELÁZQUEZ

Hasta ahora hemos dejado a un lado EEP, al que nos hemos referido sólo incidentalmente. Este trabajo está en el límite de los textos de Ortega que nos hemos propuesto analizar, que terminan en MQ, y que son del mismo año, pero contiene una teoría de la metáfora que, como vimos más arriba, en “Renán” apenas está sugerida. En esta última sección nos proponemos dilucidar la fenomenología del objeto estético que está presente en EEP para ver cómo se engarza y encuentra continuidad con la fenomenología de la percepción visual que Ortega desarrolla en sus análisis de la pintura.

En EEP Ortega presenta una teoría fenomenológica del objeto estético. Como vimos, el objeto estético no es real sino virtual. La virtualidad responde al carácter inasequible del objeto, que es la totalidad de relaciones. Pero la virtualidad ante todo constituye un determinado modo de presencia del sujeto, pues el objeto estético va de consuno con un régimen del ánimo. En EEP Ortega desarrolla ideas que hemos visto en “Renán” y en AEP, concretamente la idea de “intimidad”, que ahora se pone en primer plano. La *vero-similitud* del objeto estético estriba en que en el objeto estético accedemos a la intimidad (EEP, I, 670). Un objeto no puede ser accesible en su intimidad ya que siempre lo tomamos como cosa. Una cosa es algo que de lo que podemos disponer o que podemos utilizar. Ahora bien, el yo es lo único ante lo que no podemos situarnos “en una actitud utilitaria” (I, 667). El yo es lo único en lo que estamos en un estado de “perfecta compenetración” (I, 669). Esto quiere decir que el yo sólo es siendo, o, como dice Ortega, “verificándose [siendo él mismo la verdad], ejecutándose [siendo él mismo su propia actividad]” (I, 668). La clave de la posición de Ortega es que el yo no es accesible como “yo”. Si lo es, se convierte entonces en objeto y se hurta su intimidad. Cuando mentamos la intimidad como objeto, aunque sea el objeto más íntimo, el objeto-de-sí o “conciencia”, estamos ante una proyección en la que la intimidad se ha perdido.

Pues bien, el objeto estético es el único modo de acceder a la intimidad. No se trata de un mundo interior, que en cualquier caso supondría objetivar el yo, sino de que en el objeto estético comparece el yo ejecutándose. El yo así entendido, el yo que no puede ser objeto ni tampoco objetivado, resulta ser “el lugar sentimental” o la “forma yo” (en oposición al objeto-yo), la “profundidad” o la “intimidad” (I, 676). Probablemente la apelación a la dimensión sentimental, que se compadece con los textos decididamente neokantianos, no forme parte del dintorno en el que se anuncia la fenomenología. En la crítica a la noción de conciencia, y concretamente en el modo en que esta se presenta como precipitado de la metáfora, es donde hay que buscar la novedad. Particularmente en

cómo explica la metáfora sirviéndose del fenómeno de la transparencia, donde encontraremos un análisis fenomenológico de la percepción.

La metáfora no es sólo una herramienta poética. Mienta tanto un resultado, el objeto estético, como un procedimiento o una actividad (I, 673), el ser ejecutivo. En la metáfora tampoco cabe hacer la distinción entre sujeto y objeto.²³ Para lograr ambas cosas, la metáfora contiene una alusión a la totalidad de las relaciones. En una metáfora se establece una comparación como si no lo fuera. Es una suerte de impugnación a la semejanza entendida como la correspondencia o la congruencia entre una imagen y una cosa (u otra imagen). Las metáforas se apoyan en “semejanzas [que] son siempre inesenciales desde el punto de vista real” (I, 674). La metáfora es de hecho una operación de desrealización. Como afirma la identidad de cosas que no son idénticas, la metáfora “nos induce a que no busquemos aquella [la identidad] en lo que ambas cosas son” (I, 675). O si se quiere, nos induce a buscar todo lo que ambas cosas no son. Pues bien, dando espaldas a la realidad atiendo a mi ser ejecutivo. Al des-realizarse el objeto en la contemplación estética se asiste a su transformación en actividad mía, cuyo rédito es el sentimiento (I, 676). Pero bien entendido que no se trata de que nos apercebamos de la contemplación de las cosas. Si hacemos esto, o si nos volvemos sobre nuestra propia actividad, cesa la ejecutividad y se impone la objetividad del acto mismo, que se transforma en un objeto psicológico (I, 676).

Es lo mismo que sucede en la transparencia del cristal (I, 672). En la transparencia no se puede distinguir entre el objeto conocido y el sujeto. La transparencia es una figura del objeto estético: “un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo” (I, 673). También permite entender la operación de desrealización y la presencia del ser ejecutivo. Para que el objeto estético se convierta en medio de todo lo demás, que es lo que consiste la transparencia del cristal, hay que liberarle de, o hay que aniquilar, tanto da, su “realidad visual y física” (I, 674). En esta “primera operación” se reducen las cosas a “la blandura del plasma”. Las cosas no son objetos recortados por una silueta precisa, sino que se convierten en objetos alusivos o en “tendencias ideales”, tendencias a ser otra cosa que ellas mismas (I, 675). La segunda operación consiste en que la metáfora insiste en la identidad que no hay y nos trasporta a “otro mundo”, que es el de nuestra propia actividad. Como acabamos de decir, no se trata de que objetivemos “el acto de

23 SAN MARTÍN (1998) señala que en EEP Ortega separa el mundo en cuanto ejecución del mundo en cuanto objeto conocido (p. 120). Especialmente cuando habla de imagen o de concepto parece distinguir entre la realidad que se ejecuta, aquello de lo que es imagen, y mi yo que la ejecuta. Pero debe tenerse en cuenta que el propósito de Ortega aquí es fijar la naturaleza del objeto estético, no de cualquier objeto de conocimiento. Los ejemplos en los que se centran San Martín, los del “dolor” y “andar”, no permiten entender las acciones específicas del arte, que son las que tiene en cuenta en su análisis de la metáfora y del objeto estético.

visión” (I, 676), que lo arruinaría como actividad mía. Es el sentimiento en el que al mismo tiempo está el objeto y el yo. La “reacción subjetiva”, la llama Ortega, del “acto mismo de percepción”.

Para poder entender de modo cabal la estética de Ortega, así como su integración con el neokantismo, hay que comprender el fenómeno de la percepción. Particularmente el fenómeno de la percepción visual. Porque la fenomenología eidética se sirve todo el tiempo de fenómenos de la percepción, especialmente los relacionados con la visión (como el concepto de escorzo), haciendo bueno lo que dice Ortega de la “tenacidad” de las “metáforas de la visión para designar los actos intelectuales” (R, II, 36). No es casual que la fenomenología no haya seguido el curso de la fenomenología eidética y que, al mismo tiempo, trabajen en fenomenología psicólogos y fisiólogos, de cuyos trabajos también se nutrió Ortega. Recuérdese que Ortega, llevado por el prurito neokantiano, busca un “régimen” para la receptividad y que un análisis de la percepción tal y como pueda ser elaborado por un fisiólogo proporciona una visión descomprometida desde el punto de vista de la cultura, con la que podrá completar su proyecto filosófico. Ortega, está cómodo con el eclecticismo, también cuando se trata de las fuentes.

Pues bien, en lo que sigue vamos a centrarnos en tres aspectos de la fenomenología de la percepción que Ortega integra en el incipiente programa de su filosofía. Estos aspectos son: la idea del ambiente como espacio de alusiones (no geométrico), la relajación de la fijación de la distancia del objeto visual como índice fenomenológico de una apercepción estética y, por último, el impresionismo como modo de pintura en el que se revela el ser ejecutivo del sujeto.

Para que la pintura logre representar la totalidad de las relaciones, tiene que pintar no sólo los objetos, sino el espacio. El espacio es el “sistema de relaciones”, el “medio de coexistencia” entre las cosas (AEP, II, 71). De hecho, es precisamente este sistema y la unidad que logra lo que debemos considerar como lo artístico de la pintura (AEP, II, 59). Pero hay que distinguir entre dos clases de espacio. En AEP no se prejuzga ninguno porque se quiere responder nada más que al desiderátum neokantiano de dar con la totalidad de las relaciones. Sucede sin embargo que no es lo mismo el espacio geométrico que el espacio físico. La valoración, la preferencia de Ortega por el impresionismo, está en que renuncia al espacio geométrico o “cúbico” (DRP, II, 143). Los sitúa en un espacio impreciso en que las cosas se funden unas con otras. En AEP, como en EEGB, Ortega tiene claro que lo que hay que pintar para lograr este espacio transparente y de alusiones. Este espacio, el ambiente, es lo que el fisiólogo Jaensch ha tipificado como “espacio intermedio”, cuyo uso también adscribe al impresionismo.²⁴ Para

24 Orringer ha señalado y estudiado las influencias de Jaensch, Schapp o Horrmann en varios lugares (cfr. ORRINGER [1977], [1980] y [1985]). En lo que sigue diremos algo más sobre la lectura que hace Orringer de Jaensch en Ortega.

entender este espacio hay que comprender al menos dos cosas. Primero, que es un espacio en el que no hay continuidad. En los trabajos sobre Velázquez Ortega recuerda que el modo de pintar naturalista pinta la profundidad “mediante una continuidad” (PVG, VI, 740), sea en las líneas, que es donde se utiliza líneas de fuga que visibilizan la función que relaciona tamaño y distancia, sea en las luces, cuando la oscuridad acoge paulatinamente la distancia al objeto señalado, exponiendo la superficie. Lo primero se encuentra en la pintura renacentista, que ha teorizado la perspectiva²⁵ (Ortega se refiere en DRP al *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci). Lo segundo puede verse en pintores como Caravaggio, que con el uso forzado de la luz marca el volumen, pintando los objetos como esculturas. En segundo lugar, cuando el ambiente envuelve a las figuras lo hace con imprecisión. Es lo que Jaensch ha estudiado en relación a la “percepción de profundidad”, que arroja dos fenómenos concomitantes: la imprecisión de los perfiles de las figuras y su claridad incolora. Estas calidades se compadecen con la idea orteguiana de vida y su calidad relacional. No son las que se encuentran precisamente en los cuadros de Zuloaga (a lo sumo en la pintura de la materialidad, que, si no estuviera domeñada por el dibujo, se mostraría indócil en su “bestialidad”), sino en los de Velázquez, cuyo estilo, cumpliendo con la defensa del trivialismo que comparte con el vasco, se aviene además al impresionismo.²⁶

De la mano del ambiente está el realce de lo trivial o de lo que Jaensch llama partes o elementos “no interesantes, *uninteressant*, o indiferentes²⁷”. El impresionismo trae consigo una “antinomía” estética, que consiste en centrarse en aquello, el espacio intermedio, en el que no aparecen cosas. Pero como señala Jaensch, en realidad no se trata de una verdadera antinomía. El impresionismo muestra un “modo de mirar” y no se limita a la pintura de un tema, la “atmósfera”²⁸. Jaensch habla de una “apercepción estética”. Mientras que en la “observación científica” tiene lugar la atención sucesiva a los objetos, el modo de mirar impresionista va con una “actitud estética” que suscita un “temple de ánimo”²⁹, *Stimmung*.

25 ORRINGER (1977, p. 65) se refiere a la “perspectiva geométrica” a cuenta de la distinción entre “mirada próxima” y “mirada lejana” que Ortega desarrolla en “Sobre el punto de vista en las artes”. Ortega se refiere también aquí (DRP, II, 144) a la perspectiva como un modo de romper o de partir el espacio.

26 ORRINGER (1977, p. 66) recuerda que es en la obra de Jaensch donde se refiere que Manet dijo que Velázquez era un impresionista (cfr. E.R. Jaensch, p. 286). Pero “el Velázquez de Manet”, al que se refiere también Ortega, es un lugar común en la época. El vínculo entre el impresionismo, su desinterés por la forma de las figuras, que es interés por pintar el espacio y la atmósfera, se encuentra también, por ejemplo, en la *Ästhetik des reinen Gefühls* de Cohen, que fue publicada en 1912. En cualquier caso, lo característico de Ortega es cómo lo integra todo.

27 JAENSCH (1911), p. 317 ss.

28 *Ibid.*, pp. 318-9.

29 *Ibid.*, p. 323.

Jaensch no desarrolla la idea de este particular temple, pero nos parece que Ortega si apunta de alguna manera esta posibilidad. No se refiere, desde luego, a una apercepción estética, sino el modo en que el sujeto se encuentra consigo mismo y con su propio ser ejecutivo. ¿Cómo? Primero hay que entender que el espacio ambiental supone un uso de la luz muy particular. La luz, dirá Ortega en AEP, es “la materia unitiva”, la “categoría” de la pintura. El ambiente es un espacio en el que la luz es dominante, pero en el que pase desapercibida. En realidad, el ambiente es un espacio que pasa desapercibido. El medio es lo contrario. Cuando el espacio dispone a las cosas, el espacio es lo primero. En el caso de la visión vimos un texto de AEP en el que Ortega equiparaba la función y el órgano, pues de otro modo la visión no sería nada más que una suerte de “mecánica”. Cuando el pintor representa el espacio geométrico y precisa la figura y el color el sujeto está obligado a llevar a cabo tantos “actos visuales” como planos haya representado. Una óptica precisa somete cada objeto en el cuadro a su propia distancia. Se han estudiado “las deformaciones que el aire intermedio impone a los cuerpos lejanos” (DRP, II, 144), que a su vez se imponen a quien contempla cada objeto.

La clase de percepción que tiene lugar en el impresionismo es una percepción discontinua. No someter a los cuerpos ni a la luz ni al espacio geométrico supone que la luz aparece tan imprecisa como los objetos. Ortega habla de “imágenes fugaces que en un vibrar de los párpados envían las cosas a la retina” (DRP, II, 144). Jaensch también habla de una “mirada fugaz”³⁰ como la que es adecuada para contemplar el espacio intermedio. Ortega interpreta esta mirada como una mirada no comprometida, que deja ser a las cosas. Por eso Velázquez no pinta lo que ve, o no lo hace forzando al ojo para que adopte una determinada distancia focal. Velázquez pinta directamente desde su retina. Velázquez es una “inmensa retina ejemplar” (II, 144). Los párpados entreabiertos dejan pasar una luz pulverizada que no fuerzan a los ojos. No hay “solicitaciones de los cuerpos” sino sólo espectros y alucinaciones.

Para Ortega la percepción tal y como la expone el impresionismo (con Velázquez a la cabeza) es la que mejor se adecuaba al arte y al objeto estético. Al fenómeno estético también (aunque no vamos a ocuparnos de la cuestión del sentimiento estético, que Ortega desarrollará sobre todo en textos posteriores). En el final de “Renán” hemos visto la que podía ser una indicación fenomenológica sobre la contemplación estética. El objeto estético debe ser un objeto “cómodo” desde el punto de vista de la adecuación de nuestros ojos. El ejemplo que pone Ortega es el de un paisaje al atardecer, cuando la luz se extingue. Pero esto se

30 *Ibid.*, p. 278 ss.

compadece con lo que hemos visto antes sobre la transparencia del objeto estético, así como con la pintura del ambiente que acabamos de ver. La percepción del objeto estético se sitúa en un punto en el que la distancia no está fijada. Eso es lo que sugiere al fin y al cabo la idea de transparencia. En cierto modo, se trata de un espacio en el que no hay no hay adecuación visual. Esto es lo que interesa a Ortega de la pintura impresionista, que pinta el aire libre en el que los objetos flotan de alguna manera pues carecen de un punto de referencia. En realidad, en la transparencia, lo mismo que en la contemplación de un objeto pintado por Velázquez, tiene lugar el mismísimo ser ejecutivo de quien contempla. No podría hablarse ciertamente de una aperccepción estética, pues el sujeto no puede presentarse a sí mismo de ninguna manera que no sea sentimentalmente, pero sí de una liberación o desrealización del propio sujeto que no está solicitado por los objetos, sino que, como ellos, también flota y se funde en ese “portentoso crisol” que es el mundo (DRP, II, 143).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CEREZO GALÁN, Pedro, *La voluntad de aventura. Aproximación crítica al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Ariel, 1984.
- FERNÁNDEZ, Jesús Antonio, “La crítica de Ortega y Gasset a la fenomenología. Las influencias e Husserl y Natorp en la elaboración de las *Meditaciones del Quijote*”, *Revista de Estudios Ortegaianos*, 28, 2014, 117-130.
- GONZÁLEZ-GARDÓN, María Socorro, “Presencia de algunos temas neokantianos en el joven Ortega”, *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 9, 1979, 359-378.
- JAENSCH, E. R., “Die Wahrnehmung des Raumes”, *Zeitschrift für Psychologie, Ergänzungsband 6*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1911.
- LAFUENTE, Enrique, “El «Sistema de psicología», de Ortega y Gasset”, *Anales del Seminario de Metafísica*, 28, 1983, 51-74.
- LESZCZYNA, Dorota María, “Interpretación de Ortega y Gasset de la filosofía de Kant: del idealismo marburgués a la ontología crítica”, *Análisis. Revista de investigación filosófica*, vol. 4, nº 1, 2017, p. 21 ss.
- MAUCLAIR, Camille, “Ignacio Zuloaga”, *Die Kunst für Alle*, 25, Heft 1, Oktober 1911, 1-17.
- MOLINUEVO, José Luis, *Para leer a Ortega*, Madrid: Alianza, 2002.
- ORRINGER, Nelson, “Depth Perception. In the History of Painting: Ortega y Gasset and Jaensch”, *Comparative Literarute Studies*, 14, 1, 1977, 53-73.
- , *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos, 1980.
- , “Ortega, psicólogo y la superación de sus maestros”, *Azafea*, 1, 1985, 185-236.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, diez volúmenes, Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2004/2010.

- , *Cartas de un joven español*, Madrid: El Arquero, 1991.
- SAN MARTÍN, Javier, “Ortega, filosofía alemana y posmodernidad”. *Ágora*, 10, 1991, 13-33.
- , *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*. Madrid: Tecnos, 1998.
- , *La fenomenología de Ortega y Gasset*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset – Gregorio Marañón, 2012.
- SILVER, Philip, *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*. Madrid: Alianza, 1978.
- VILLACAÑAS, José Luis, “Introducción”, en J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004a, 9-141.
- , “Kant desde dentro”, *Isegoría*, 30, 2004b, 67-90.