

Ideas sobre la estética y el arte desde el NEOKANTISMO de Ortega y Gasset

Rubén **Sánchez Muñoz**
Román Alejandro **Chávez Báez**
Sandra **García Pérez**

En este ensayo presentamos algunas de las ideas más significativas del arte y la estética a partir de las reflexiones de José Ortega y Gasset (1883-1955), pero lo hacemos desde el trasfondo del neokantismo que sostuvo el filósofo en la etapa temprana de su pensamiento. Sobre todo, la estética y el arte son importantes para comprender el desarrollo de las ideas del filósofo de la escuela de Madrid, porque es a partir de una reflexión sobre estos temas que Ortega se decide a abandonar el neokantismo y entrar en el ámbito de la fenomenología. El objetivo de este escrito es justamente mostrar la relación que tienen los análisis de estética y arte de Ortega con el neokantismo, como son “Adán en el paraíso” de 1910 o la conferencia de Bilbao de marzo de ese mismo año sobre “La pedagogía social como programa político”, o más aún, las reflexiones críticas que Ortega dedica a la obra de Ignacio Zuloaga en su ensayo sobre “La estética de *El enano Gregorio el botero*” de 1911.

Pues bien, Ortega realizó tres viajes a Alemania. El primero lo hizo en febrero de 1905 a Leipzig y duró siete meses. El segundo viaje lo realizó a Marburgo entre octubre de 1906 y septiembre de 1907. En este tiempo

estuvo en contacto con Natorp y Cohen. En Marburgo se leía a Kant todo el tiempo. En esta estancia, Ortega se vuelve definitivamente neokantiano y asume una postura en la que la filosofía tiene una dimensión práctica que es justamente la política entendida como “reforma social”. El neokantismo, de acuerdo con José Ferrater Mora, surgió en Alemania a partir de 1860 y se caracterizó por intentar superar el positivismo y el materialismo; se opuso también al “constructivismo de la filosofía romántica”, asumiendo una “consideración crítica de las ciencias y una fundamentación gnoseológica del saber”. El neokantismo podía identificarse con una de las frases del libro de Otto Liebmann, *Kant y los epígonos* de 1965, en el que invitaba a “volver a Kant”. Tanto en la escuela de Baden como en la de Marburgo se asumía una apostura neokantiana en la que sobresalía una teoría del conocimiento. “El neokantismo –señala Ferrater Mora– acentúa la importancia de la teoría del conocimiento en la filosofía; tanto en su dirección idealista... como en sus manifestaciones realistas”. Por su parte, Inman Fox señala que el neokantismo

había surgido en la convicción de que hay que dar una fundamentación a priori al saber, y había mantenido que todos los temas del conocimiento han de organizarse bajo el modelo de la ley de las ciencias físico-matemáticas.

Así, desde esta influencia neokantiana Ortega dirige sus meditaciones hacia los temas de la cultura e inclusive asume una “pedagogía social como programa político”. En pocas palabras, admite el proyecto de europeizar a España y ello debido a que Europa es ciencia, que es lo que le faltaba a España. Pero aparte de ciencia, Ortega juzga que a España le falta una moral, una moral que esté cimentada en ideales auténticos. La postura de Ortega es la opuesta a la de Unamuno, quien pretende españolizar a Europa. Esta disputa durará muchos años y es un tema del que se podrían decir muchas cosas, pero aquí no es el momento.

La tercera estancia de Ortega en Alemania se dio en enero de 1911. Lo significativo del tercer viaje de Ortega es que en ella entra en contacto con la fenomenología y abandona el neokantismo. Allí conoció a Scheler, Hartman y Heimsoeth. Fue a partir de la fenomenología que un grupo de filósofos de esta época se dejaron influir por el llamado a las cosas mismas y por asumir la intuición como fuente última de sentido y validez de la experiencia. Contrario al neokantismo, que hacía un llamado a volver a Kant, la postura de Husserl con la que hizo frente era la de un llamado a las cosas mismas. La fenomenología está presente en muchos lugares de la obra de Ortega, pero ello pasó desapercibido por mucho tiempo y, por ser así, no fue posible apreciar el fuerte sentido fenomenológico de su obra.

Lo que ocurre con Ortega en su etapa neokantiana es que tiene un concepto de cultura que se deja definir en función de tres prejuicios fundamentales que son: la ciencia o la lógica, la ética y la estética. Esta idea de cultura la retoma Ortega de Cohen, pero resulta problemática porque no le permite apreciar con justicia el valor del arte y la estética española. Él mismo refiere a estos prejuicios en “Adán en el paraíso” y asume que la validez de ellos está en su universalidad, en su carácter ideal. El concepto que va a criticar más adelante y en el cual se resume la postura del neokantismo es el concepto de “construcción”. De acuerdo con ello es el pensamiento el que pone desde sí mismo el sistema de relaciones a partir del cual el pensamiento se orienta a sí mismo. Se trata, por tanto, de una cultura fundada en el concepto y en lo abstracto. Y, sin embargo, esta es la tesis que sostiene Ortega todavía en 1910 al decir que cada cosa

es un pedazo de otra mayor, hace referencia a las demás cosas, es lo que es merced a las limitaciones y confines que estas le imponen. Cada cosa es una relación entre varias.

Por ello, pintar para Ortega era dotar a eso que se pinta “de condiciones de vida eterna”. De acuerdo con el argumento que quiere sostener el filósofo, cada cosa es un “pedazo del universo” y, además,



Figura 1. *El enano Gregorio el botero*, I. Zuloaga.

cada cosa “es un pedazo de otra mayor”. Pero como el concepto de cultura de Ortega se fundamenta justamente en eso, en el “concepto”, tenemos de ello que el mundo de la pintura es un “mundo de segundo plano”. El cuadro pintado con el que nos encontramos es “algo puramente virtual”. La unidad que se halla contenida en el cuadro es un “elemento indiscutiblemente irreal, al cual no puede buscarse en la naturaleza nada congruo”. Más adelante afirma que “ver y tocar las cosas no son, al cabo, sino maneras de pensarlas”.

Pero si este fuera el caso estaríamos obligados a admitir que en los cuadros de Zuloaga están pintadas ideas generales. Ortega se encuentra ante un gran problema, porque esto no es así, sino todo lo contrario. No hay contenido en los cuadros de Zuloaga, esa España ideal, esa España como idea general que sostendría una postura neokantiana, sino una España concreta y particular. Ortega siente la necesidad de discutir si en los cuadros de este pintor “España es o no es como él la pinta” y derivado de ello cuestionar si lo que hace Zuloaga es arte o no lo es; si es otra cosa, por ejemplo, imitación o alegoría, etcétera.

Así pues, siguiendo la postura de Cohen, Ortega define el arte en función de lo necesario que este es para “expresar por él lo que la Humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera”. Es que el arte del que habla Ortega en este texto

de 1910 “responde a un aspecto radical de lo más íntimo e irreductible que encierra en sí el hombre”; además, por medio de las artes “se expresa a sí mismo el hombre, lo que no puede alcanzar fórmula de otra manera”. Ante el problema humano, “el arte es el ensayo para resolver el último rincón del problema” y, antes de él, están la ciencia y la moral.

Pero, ¿cuál es este problema del hombre que intentan responder tanto la ciencia como la moral y el arte? Se trata del “problema de la vida”. Pero, ¿cómo entiende Ortega la vida? ¿Qué es la vida de una cosa? “La vida de una cosa es su ser... su vida, su ser, es el conjunto de relaciones, de mutuas influencias en que se hallan todas las demás”. Estas ideas, como hemos visto, son consistentes con la teoría del neokantismo y Ortega intenta aplicarla a la realidad del arte español para comprender lo que es España a través del arte. Así como la ética es un aporte de los alemanes, la política de los ingleses y la ciencia se le debe a los italianos y franceses, a los españoles les tocaba justificarse por medio del arte, y esta es la idea que Ortega expone en “Adán en el paraíso”. Por ello sostiene que de la tragedia de la ciencia “nace el arte”, porque la ciencia busca generalizar y abstraer la suma de relaciones que hay en la naturaleza a partir de leyes establecidas, como las de la física, pero el arte empieza, a juicio de Ortega, donde la ciencia termina, donde la ciencia fracasa. A diferencia de la ciencia, el problema del arte “es lo vital, lo concreto, lo único en cuanto único, concreto y vital”. Y fiel a su postura neokantiana, Ortega defiende que lo que sea el individuo es un gran problema, un enigma “insoluble”. Ante la realidad y abstracción del concepto que es justamente lo que le da sentido a las cosas, esas cosas como individuos resultan una gran dificultad.

Si prestamos atención a lo que Ortega expone, vemos que se trata de dos modos distintos de encontrarse con la realidad. Por un lado, estaría eso que llama cultura, misma que está fundada en los altos ideales, en la ciencia, en la moral y en el arte y, por otro lado, está el mundo cotidiano, la realidad

inmediata que se encuentra en torno nuestro. Pues bien, el neokantismo se queda con la realidad del concepto y deja de lado la realidad que nos dan los sentidos. El sentido auténtico de la realidad y la cultura está en la racionalidad, no en la sensualidad. Y esta es una de las líneas que intentará resolver o conciliar en su conferencia de 1913 sobre “Sensación, construcción e intuición” y será uno de los temas fundamentales de las mismas *Meditaciones del Quijote*. Pero al mismo tiempo, nos encontramos con la idea de que el hombre mismo se encuentra, por decirlo así, escindido, viviendo en dos especies de realidades como expone San Martín en *La fenomenología de Ortega y Gasset* al hablar de la Modernidad como filosofía neokantiana en Ortega. En efecto, por un lado, está el hombre de la vida cotidiana al que Ortega se refiere como “yo inmediato, animal, orangután o chimpancé” y el segundo yo sería el “yo racional que crea la ciencia, se aplica también a la práctica y la política”. El yo inmediato es el “yo de los sentidos, de la animalidad”, el yo de “la vida inmediata ordinaria” y el segundo yo es el “yo racional”, quien alcanza la realidad que no es otra que la realidad de la cultura.

Ortega dice allí que el arte es “ante todo artificio” y lo es porque “tiene que crear un mundo virtual”. En este caso la virtualidad a la que se refiere Ortega es a la “unidad” o “totalidad” que representa el arte, por ejemplo, la unidad o totalidad de un cuadro. “El arte busca y produce una totalidad ficticia, una *como* infinitud”. Con ello prácticamente Ortega está renunciando a la materialidad de las cosas para quedarse solamente con su aspecto formal. Dado que no es posible conocer la infinidad de relaciones que hay entre las cosas, y debido a que la “materialidad de la vida de una cosa es inabordable”, entonces tenemos que conformarnos con poseer por lo menos “la *forma de la vida*”. Por tratarse, por tanto, del aspecto formal, del espectro, idea, concepto o realidad virtual como le llamará Ortega en las *Meditaciones del Quijote*, el arte en sentido neokantiano representa este aspecto abstracto y formal de la realidad y lo que hace el artista, “lo que

debe proponerse”, es “la ficción de la totalidad”. A esta ficción Ortega le llama “mundo virtual”.

Así pues, citando a Cézanne, dice Ortega que la tarea del artista sería la de realizar, es decir, “convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es”. Increíblemente el filósofo sostiene que “una cosa no es lo que vemos con los ojos”, por ello, el sentido pleno del arte no es el de copiar la realidad. ¿Cuál realidad, la realidad sensible? Esa realidad no es nada de lo cual se pueda extraer el ser de una cosa, porque el ser de una cosa es la suma de relaciones que mantiene con la totalidad. Pero la totalidad es una idea de nuestra conciencia. Así pues, la pregunta que se hace Ortega es: ¿qué debe pintarse? Concluye el filósofo de la escuela de Madrid que el pintor debe pintar “las condiciones perpetuas de vitalidad”. Pintar algo en un cuadro, dice Ortega, “es dotarlo de condiciones de vida eterna” y la vida es entendida como

cambio de substancias; por tanto, convivir, coexistir, tramarse en una red sutilísima de relaciones, apoyarse lo uno en lo otro, alimentarse mutuamente, conllevarse, potenciarse

El problema del arte y en específico lo que Ortega llama el “tema ideal de la pintura” es “el hombre en la naturaleza”. Pero, ¿cuál hombre? El problema del hombre en general, “el problema del hombre como habitante del planeta”. Como ha hecho notar Inman Fox la idea de cultura que Ortega sostiene en este momento es la que define lo que es la vida humana y esta alcanza su plenitud y su valor “en el pensamiento científico, ético y estético”. La idea de un hombre individual es una abstracción, por sí sola no es nada, depende por entero de la totalidad. Finalmente, el filósofo concluye que reducir el problema general “a un tipo nacional, por ejemplo, es rebajarlo a las proporciones de una anécdota”, con lo cual se sigue que el trabajo de Zuloaga no es arte y que, en el mejor de los casos, debe considerarse solamente como una anécdota. Como puede verse, el pensamiento de Ortega está dominado por un “racionalismo metódico y todo lo abstracto y teórico de la tradición idealista”.

Pero si Ortega mismo ha afirmado que España tiene que justificarse por el arte, ¿cómo es posible que el “arte” de Zuloaga a la luz del neokantismo no sea arte sino otra cosa?

Ahora bien, el abandono del neokantismo por parte de Ortega es relevante para nosotros porque justamente esta decepción llega en 1911 tras la lectura de una obra de Wilhelm Worringer dedicada a los *Problemas formales del arte gótico*. En efecto, Ortega había escrito en 1910 su ensayo “Adán en el paraíso” en el que se deja ver todavía la fuerte influencia que tiene el neokantismo en su pensamiento. Por esta época, el filósofo estaba intentando comprender el arte español a partir del neokantismo. Ciertamente, el arte español era distinto del arte europeo, es decir, del arte italiano o francés, alemán o inglés e Ignacio Zuloaga se había declarado enemigo abierto de las doctrinas europeizadoras sobre el arte. Pero Ortega descubre justamente que desde el neokantismo no le era posible comprender lo que era el arte español. Y esto se debía, entre otras cosas, a que el arte español tenía una serie de particularidades que en los esquemas universales y abstractos del neokantismo no tenían un lugar. Worringer, como recuerda San Martín en sus *Ensayos sobre Ortega*, había establecido una “evolución rígida del arte” en la que un pintor español tan importante como Altamira no pasaba por ser más que un imitador. Ortega descubrió entonces que el neokantismo tenía un serio problema, porque al construir una teoría esperaba que la realidad se comportara acorde con esa teoría, y si esto no era así, entonces el problema no era de la teoría sino de la realidad, de los hechos. Desde el punto de vista del arte ocurría lo mismo. Si las obras artísticas de Altamira o de Zuloaga no eran acordes con el sistema de evolución del arte estipulado por la teoría neokantiana de Worringer, entonces no se les podía llamar arte a la producción de Altamira o de Zuloaga; eran, por tanto, otra cosa, pero no arte.

Ortega se dio cuenta, entonces, que no podía pensar el arte español desde el neokantismo, pero allí mismo descubrió la “falta de veracidad” y la falta de sinceridad que esta postura mantenía escondida dentro de sí. Y Ortega, que había publicado

en 1910 “Adán en el paraíso” desde un fuerte trasfondo neokantiano, se sentirá apenado después por no haber sido claro en sus ideas. En este ensayo de 1910 muestra el profundo interés que le produce la obra de Zuloaga. En sus pinturas Ortega podía apreciar la particularidad del pueblo español y de la realidad española. Así que en el ensayo referido Ortega no sabe exactamente qué lugar ocupa Zuloaga como artista y trata de ponerse en claro “el origen de aquellas emociones que se desprendieron de los cuadros de Zuloaga la primera vez que los vi: nada más”. Pero, como ya hemos dicho, la teoría neokantiana del arte no le es suficiente para comprender la realidad del arte español, lo cual lo lleva a pensar el problema de España y su posición frente a la modernidad.

Todavía en 1911 Ortega volvió a la obra de Ignacio Zuloaga y escribió un ensayo sobre “La estética en *El enano Gregorio el botero*” y dice, después de una descripción detallada del cuadro, que frente a ella nos encontramos al “reino del capricho y, por tanto, lejos del reino del Arte”. Y es que el arte, según Ortega, “es sensibilidad para lo necesario” y esto necesario no puede ser lo material o sensible de las cosas, tiene por ello que ser eterno, tiene que ser la idea en el sentido platónico. En efecto, ya en “Adán en el paraíso” presenta una imagen de un Platón de estilo neokantiano al afirmar que para el filósofo griego una idea eran “los conceptos matemáticos”; que las ideas “son como instrumentos mentales que sirven para construir las cosas concretas”. Además, sin las ideas no existirían las cosas sensibles y por ello, por ser la idea el fundamento de la realidad sensible, es la idea anterior a su realización concreta y material. En el análisis del cuadro de Zuloaga sobre “La estética de *El enano Gregorio el botero*” Ortega adopta la postura de Valle-Inclán sobre el arte y sostiene con él que “El Arte es el arte de lo eterno, de lo que no tiene edad”. Lo eterno es entendido aquí por Ortega como lo necesario y lo necesario es que “el arte verdadero tiene que expresar una verdad estética”.



Figura 2. *La calle de las pasiones, I.* Zuloaga.

Así pues, a pesar de que Ortega reconoce que la técnica que emplea Zuloaga en su cuadro es contradictoria, la unidad y solidez del cuadro se alcanzan a través del tema mismo del cuadro. ¿Cuál es este tema? “Zuloaga es tan grande artista –sostiene Ortega– porque ha tenido el arte de sensibilizar el trágico tema español”. La tragedia está en el hecho de que la cultura destruye, por decirlo así, la identidad de los pueblos mismos. Parecería que ser culto consiste en ser como los demás, meterse en la dinámica de este “eterno cambio progresivo” que es la cultura. Pero, por otro lado, está

el pueblo que se niega a consentir la amputación de su carácter y centra todas sus energías... ante el puro instinto de conservación contra la cultura misma.

Pero por ello mismo, cree que el cuadro de Zuloaga representa “la voluntad de incultura” del pueblo español. El cuadro del enano representa “la pervivencia de un pueblo más allá de la cultura”, de un pueblo “que no ha querido ser otro de lo que es”, de un pueblo español que ha resistido a la modernidad porque “no ha deseado ser como otro”. Lo que hay más allá de la cultura, y está pensando Ortega en la cultura europea centrada en la ciencia, la ética y el arte, es justamente la “naturaleza, lo espontáneo, las fuerzas elementales”. Si el arte en el que se funda la cultura del concepto nos lleva a

un “trasmundo” o “realidad virtual” como la llama Ortega, el cuadro de Zuloaga lo clasifica Ortega como un “arte anecdótico” que nos lleva siempre al lugar sitiado donde nace, por ello

el pintor ha querido enaltecer una raza cuyas virtudes específicas son la energía elemental, el ímpetu precivilizado, ha seguido la tradición viejísima del arte que representa lo que en el hombre hay de irreductible... Tú, sátiro botero, eres el hombre que hace un alto en el camino de perfección.

Ortega reconoce que hay en Zuloaga un gran pintor, un artista ejemplar; pero son las categorías mismas del neokantismo las que no le permiten comprender y reconocer la grandeza del arte del pintor español. Será hasta su encuentro con la fenomenología en 1911 cuando Ortega rectifique este camino y dé un giro a su filosofía y a sus escritos sobre estética y arte y reemplace el “volver a Kant” por el llamado “a las cosas mismas”. La aproximación que hará sobre la estética y el arte desde un enfoque fenomenológico le dará, a nuestro juicio, mejores resultados.

R E F E R E N C I A S

- Ferrater Mora J (1999). Neokantismo, en *Diccionario de Filosofía*, tomo III K-P, Ariel, Barcelona.
- Fox I (1987). Introducción, en J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Editorial Castalia, Madrid.
- Ortega y Gasset J (2004). Adán en el paraíso, en *Obras completas*, tomo II, Taurus, Madrid.
- Ortega y Gasset J (2004). La estética de El enano Gregorio el botero, en *Obras completas*, tomo II, Taurus, Madrid.
- San Martín J (1994). *Ensayos sobre Ortega*, UNED, Madrid.
- San Martín J (2012). *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva/Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.

Rubén Sánchez Muñoz
Universidad Popular Autónoma de Puebla
ruben.sanchez01@upaep.mx

Román Alejandro Chávez Báez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Sandra García Pérez
Universidad Veracruzana