

Arte y representación en la estética orteguiana

María del Carmen Avendaño de Aliaga
María Janovich

Resumen

El propósito de este trabajo es abordar el problema de la representación en la concepción orteguiana del arte. Abordaje cuyo eje gira en torno tanto de la representación como de la metáfora. Ello resulta de una concepción de la metáfora en la que ésta es la mediación sensible a través de la cual algo se hace presente en y por la representación. La representación y la metáfora tienen en común ser una transmutación o transposición de lo real. En este sentido, todo arte es también resultante de una combinatoria de formas y de la luz que posibilita su aparecer.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Arte, conocimiento, representación, metáfora

Abstract

The purpose of this work is to deal with the problem of representation in Ortega's conception of art. This approach will revolve not only around representation, but also around metaphor. This derives from a conception of metaphor in which it is seen as a sensible mediation through which something manifests in representation and as a result of it. In this sense, all art is the outcome of a combination of forms and light that make possible its manifestation.

Keywords

Ortega y Gasset, Art, knowledge, representation, metaphor

“Cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo”

José Ortega y Gasset

Introducción

El propósito de este trabajo es abordar la cuestión de la representación en la concepción orteguiana del arte. Abordaje cuyo eje gira en torno a la representación y a la metáfora, dado que para Ortega: “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa [...], la metáfora es el objeto

* Texto basado en la comunicación pronunciada el 17 de noviembre de 2011, en el Congreso Internacional *Ortega y Gasset. Nuevas lecturas. Nuevas perspectivas. A propósito de la nueva edición de sus Obras completas*. El Congreso contó con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación vía la Acción complementaria FFI2011-13002-E.

Cómo citar este artículo:

Avendaño de Aliaga, M. C. y Janovich, M. (2013). Arte y representación en la estética orteguiana. *Revista de Estudios Ortegaianos*, (27), 165-177.
<https://doi.org/10.63487/reo.401>

Revista de
Estudios Ortegaianos
Nº 27. 2013
noviembre-abril



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

elemental, la célula bella”¹. La metáfora es concebida como la mediación sensible a través de la cual algo se hace presente en y por la representación.

En “Las dos grandes metáforas” –ensayo escrito en 1924 para el centenario de Kant– Ortega define la metáfora como “un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco”². La metáfora realiza una selección por la cual envuelve el “carácter representativo” de lo representado, posibilitándole la proximidad con otra cosa³.

Entre las características de la metáfora se destacan el ser una representación y un medio. De ahí que representación y metáfora tengan en común la transmutación o transposición de lo real. Toda metáfora es, entonces, una representación, aunque no toda representación sea metafórica, del mismo modo que no toda transposición lo es, por ejemplo la catacrexis. En suma, la obra de arte es representación que puede o no ser metafórica. También para la ontología hermenéutica gadameriana, la representación es “*el modo de ser de la obra de arte*” y es entendida como transformación de la realidad⁴. No es la realidad la que conmueve sino su representación, es decir, “la representación de la realidad” de los objetos, el objeto estético⁵.

La estética orteguiana es una estética estrechamente vinculada a dimensiones antropológicas y gnoseológicas. Ya Vico había distinguido entre mundo de la naturaleza y mundo de la historia, distinción que Ortega retoma hasta llegar a la “radicalidad del presupuesto filosófico-antropológico” de la *vida* como “realidad originaria y multilateral-realidad radical”. Así, el recorrido nos lleva a una “más amplia y comprensiva idea de la razón, una «razón histórico-vital»” que constituye el punto central “de la propuesta teórica orteguiana”⁶, razón que implica la “*coexistencia* de sujeto y objeto como *Dei consentes* y también *Dei complices*, dioses acordes que habían de nacer y morir juntos. De esta suerte, aparece duplicado el universo”⁷. En tal sentido –en “Adán en el paraíso”– expresa que: “la vida descubierta por la ciencia es una vida abstracta, mientras que, por definición, lo vital es lo concreto, lo incomparable, lo único. La vida es lo

¹ José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2004-2010, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, I, 664-679, cita en p. 673.

² José ORTEGA Y GASSET, “Las dos grandes metáforas”, II, 505-517, cita en p. 508.

³ Elena OLIVERAS, *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 51.

⁴ Hans Georg GADAMER, *Verdad y método*, vol. I. Salamanca: Sígueme, 1988, pp. 160 y ss.

⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Meditaciones del Quijote”, I, 747-825, cita en p. 814.

⁶ Cfr. Giuseppe CACCIATORE, “Ortega y Vico”, *Cuadernos sobre Vico*, 7/8 (1997), pp. 236 y ss. *Bollettino del Centro di Studi Vichiani (XXIV-XXV, 1994-1995)*.

⁷ Julián MARÍAS, *Ortega. Circunstancia y vocación*, I. Madrid: Alianza, 1983, p. 280.

individual”⁸. Estas afirmaciones se corresponden con su perspectivismo que imbrica con una filosofía raciovitalista. Ellos constituirán el fundamento de la visión del arte y del conocimiento en Ortega, conocimiento previo a toda reflexión que posibilitará una experiencia originaria del ser.

Por tanto, de allí procede una concepción del arte como intento de captar lo insustituible. “Y llamo a nuestra vida –se entiende, la de cada cual– realidad radical no porque sea la única realidad y menos porque sea la realidad suprema, sino porque es la raíz de todas las demás”⁹. Esta “experiencia de la vida” es intransferible. En este sentido, la obra de arte nos brinda ese goce, esa fruición, que denominamos estético porque en él se nos “hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva”. De ahí que el arte sea, fundamentalmente, ejecución:

no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea –es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo. Sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en imagen deja de ser intimidad [...] La verdadera intimidad es algo en cuanto ejecutándose, está a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo íntimo¹⁰.

Ahora bien, la intimidad humana es “inespacial”, dirá Ortega, es por ello que le es necesario “cabalgar la materia, transponerse o traducirse en figuras de espacio”. De ello resulta que toda expresión requiere de “una transposición; es decir, una metáfora esencial”¹¹. El arte nos da la imagen de cosas como sistema de “signos expresivos”, nos presenta las cosas como “ejecutándose”. Comparadas con dicha experiencia, las informaciones obtenidas a través del conocimiento científico se manifiestan como meros “esquemas”¹².

⁸ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el paraíso”, II, 58-76, cita en p. 66.

⁹ José ORTEGA Y GASSET, “[Segunda conferencia sobre Goethe en Aspen]”, VI, 582-592, cita en p. 582.

¹⁰ José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, I, 664-679, cita en p. 670.

¹¹ José ORTEGA Y GASSET, “Sobre la expresión fenómeno cósmico”, II, 680-683, cita en p. 682.

¹² *Cfr.* José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo”.

Darstellung y Repraesentatio

Se observa en Ortega, un cambio en la concepción tradicional de “representación”, que, a diferencia de las concepciones representacionistas¹³ del arte, no concibe la obra como copia, lo cual conduce a que sea percibida por los receptores como deshumanizada. De allí, el rechazo de éstos al carácter lúdico del arte “nuevo” y la importancia concedida por Ortega a la metáfora como interpretación, como manifestación de la distancia del original y de la realidad vivida: “Vida es una cosa, poesía es otra [...]. No las mezclamos. 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 [...]. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente”¹⁴.

La distinción que la filosofía alemana realiza entre *Darstellung* y *Repraesentatio* resulta pertinente y clarificadora para abordar el tema de la representación. Gadamer, en su teoría de la representación, considera a la imagen pictórica como una modalidad de *Darstellung*¹⁵. El término *Darstellung*¹⁶ es más básico y abarcante que *Repraesentatio*. Toda imagen pictórica es una *Darstellung*, pero no toda *Darstellung* es una imagen (*Repraesentatio*). Ni una ni la otra suponen una reproducción que efectúe una sustitución del original. “A la realidad óptica de la imagen le subyace pues la relación ontológica de imagen originaria y copia”¹⁷. La *Repraesentatio* refiere más específicamente a la imagen, a la

¹³ La concepción representacional del conocimiento puede sintetizarse, en un sentido amplio, en dos rasgos: las ideas y los estados mentales correspondientes pueden ser reconocidos y referidos con independencia del mundo exterior a pesar de que, por otro lado, refieren a ese mismo mundo.

¹⁴ José ORTEGA Y GASSET, “La deshumanización del arte”, III, 847-908, cita en p. 864.

¹⁵ Hans Georg GADAMER, ob. cit., p. 104.

¹⁶ Gadamer, en sus reflexiones sobre el juego como representación en el sentido de *Darstellung* y como un *Darstellung* de sí mismo (*Selbstdarstellung*), se distancia de una concepción de la representación como actividad subjetiva entendida en el sentido kantiano de *Vorstellung*. Con el término *Vorstellung*, Kant apuntaba a la subordinación de todo conocimiento con respecto de los conceptos y las formas particulares en términos de los cuales se expresan los juicios resultantes. Los kantianos desplazaron el uso de este término al análisis del conocimiento como producto de los mecanismos de la percepción; en consecuencia, el vocablo *Vorstellung* terminó por asociarse con las “ideas” que resultan de “impresiones” sensoriales reiteradas. La interpretación canónica transmitió, pues, la noción de *Vorstellung* como “representaciones sensoriales”. En cambio, para Gadamer, el acto de comprensión, lejos de ser un inmediato *Vorstellung* de esa cosa o aún de la constitución de su significado, es sólo un *Darstellung* derivado y secundario pues, al ser comprendido, el significado de cada cosa ya ha sido realizado bajo la forma de un *Darstellung* original.

¹⁷ Hans Georg GADAMER, *Verdad y método*, vol. I. Salamanca: Sígueme, 1988, p. 191.

imagen pictórica; esto es, apunta a una cosa que se distingue de su referente, en el sentido que puede denominarse, a éste, imagen original.

Esta concepción se separa de la idea ingenua de semejanza, en tanto la copia es lo contrario de esa *transformación*, a la que se hace referencia *ut supra*, transformación o transmutación propia de una concepción no representacionista del arte. Como señala Aldrich:

La representación estética tiene una historia precisamente porque no es una reflexión pasiva de cosas ya hechas, como un espejo. Es una re-presentación constructiva, en la que el tema básico se manifiesta como el contenido de la obra de arte [...] Todo esto hace que el término “representa” en el arte no sea equivalente a “corresponde a”, por virtud de semejanzas¹⁸.

Para Ortega, la cosa representada es “la totalidad de las relaciones”¹⁹, totalidad que, en pintura, denominamos espacio, espacio que posibilita la “coexistencia” de lo diferente. Dicha construcción “necesita de un instrumento unitivo, de un instrumento susceptible de diversificarse en innúmeras cualidades, sin dejar de ser uno y el mismo”²⁰. Esta materia unitiva de la pintura es la luz.

La copia pretende ser un calco del original, mientras que la representación posee una forma activa y un carácter autónomo y no subordinado al original: partimos de considerar una “semejanza real” entre dos objetos, semejanza parcial, sin importancia para luego –con base en esta “identidad inesencial”– “afirmar una identidad absoluta”²¹. Por ello, advierte Ortega, el objeto estético resulta de “aniquilar” la imagen real de un objeto para “dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le presta el carácter de belleza”; es esta transformación la que opera la metáfora²². El arte “no es copia de las cosas sino creación de formas”²³, de ahí la necesidad de “desarticular la naturaleza para articular la forma estética”²⁴. La metáfora –para decirlo con Aldrich– suma a la representación la expresión²⁵.

¹⁸ Virgil C. ALDRICH, *Filosofía del arte*. México: Uteha, 1966, p.76.

¹⁹ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el Paraíso”, II, 58-76, cita en p. 68.

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

²¹ José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, I, 664-679, cita en p. 674.

²² *Ibidem*.

²³ José ORTEGA Y GASSET, “Del realismo en pintura”, II, 142-145, cita en p.145.

²⁴ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el Paraíso”, II, 58-76, cita en p. 70.

²⁵ Cfr. Virgil C. ALDRICH, ob. cit.

Metáfora y conocimiento

La metáfora actúa como mediación que produce la transmutación del objeto en la representación. No obstante, la transposición de lo real que se opera en ambas –metáfora y representación– es diferente, pues, en el caso del arte, la metáfora produce, además, una transposición de una cosa desde su lugar real a su “lugar sentimental”²⁶. Para Ortega, “el término «metáfora» significa, a la par, un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado”²⁷.

El arte es, ante todo, *desrealización* y por ello es referido como *irrealización* e interpretación que apunta al valor sentimental de las cosas. La obra artística es autorreferencial, no refiere a nada exterior a ella sino a sí misma: “En el arte [...] nos es dado un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo [...]. Este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora”²⁸. La metáfora no sólo transmuta un objeto en otro, sino que lo enmascara al apropiárselo, posibilitándole al hombre evadirse de la realidad, de modo que la metáfora es “probablemente la potencia más fértil que el hombre posee [...]. Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es [...]. Sólo la metáfora nos facilita la evasión”²⁹. La metáfora, al irrealizar el objeto, posibilita la emergencia de un mundo de simulación, de puro artificio, de virtualidad:

La infinidad de relaciones es inasequible; el arte busca y produce una totalidad ficticia, un como infinitud [...] Por consiguiente, lo que debe proponerse todo artista es la ficción de la totalidad; ya que no podemos tener todas y cada una de las cosas, logremos siquiera la forma de la totalidad. La materialidad de la vida de cada cosa es inabordable; poseamos al menos la *forma de la vida*³⁰.

Dicha totalidad ficticia es lo que Ortega denomina lo verosímil, mundo intermedio ni verdadero ni falso, esto es el mundo de las cosas reales interpretado metafóricamente³¹.

²⁶ José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, I, 664-679, cita en p. 673.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ José ORTEGA Y GASSET, “La deshumanización del arte”, III, 847-877, cita en p. 865.

³⁰ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el Paraíso”, II, 58-76, cita en p. 68.

³¹ José ORTEGA Y GASSET, “Renán”, II, 31-52, cita en pp. 39 y ss.

El arte –mediante la “creación de formas”– nos da acceso a la “forma de la vida” por esa especie de iluminación que es la transparencia, “resultante de dos iluminaciones nacidas de focos contrarios: la luz de la inteligencia y la propia luz de la vida. Y, en la forma, el uso de la metáfora”, para manifestarlo con palabras de su discípula María Zambrano³². De modo que la irrealización se lleva a cabo fundamentalmente para Ortega, a través del acento puesto por el realismo³³ –en particular por la obra de Velázquez– en la metáfora de la luz que reemplaza a la metáfora del sello, metáfora que había gobernado al arte y al pensamiento durante los siglos precedentes. Y esto es así porque “La pintura –como nota Ankersmit– es epistemológica, se enfoca sobre cómo vemos el mundo y puede hacerlo sólo a través de un «sinceramiento», por así decirlo, de su trayectoria y nuestra representación de él”³⁴. El ser del mundo –dirá Ortega– es una perspectiva, en la cual “Dios es la perspectiva y la jerarquía”³⁵. Si empleamos las mismas metáforas para representar el mundo, dichas metáforas ya no serán percibidas como tales sino consideradas como partes del mundo, en realidad no existen más que partes y el todo es la interpretación resultante³⁶.

Tanto el concepto como la metáfora poseen una misión esclarecedora, pues ambas hacen posible el conocimiento. Por ello, Ortega refiere a la pintura como a “la categoría de la luz”³⁷. Lo dicho remite al cometido que le atribuye al hombre por considerar que hace a su misma esencia. Aquí el conocimiento se relaciona con la experiencia, y, en la medida en que el arte conlleva la representación de un objeto, se observa un corte entre conocimiento y verdad: “la metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye”³⁸.

En este punto es preciso distinguir representación de referencia, pues si bien partimos de una semejanza real entre dos objetos, dicha semejanza no

³² María ZAMBRANO, *Escritos sobre Ortega*. Madrid: Trotta, 2011, p. 107.

³³ En pintura se hace patente el propósito del denominado “realismo” que es “una de tantas vagas palabras con que hemos tapado en nuestras cabezas los huecos de ideas exactas”, José ORTEGA Y GASSET, “Del realismo en pintura”, II, 142-145, cita en p.144. Por ello debemos tener presente que: “Rafael, Miguel Ángel pintan las formas de las cosas. La forma es siempre ideal –una imagen del recuerdo o una construcción nuestra. Velázquez busca la impresión de las cosas. La impresión es informe y acentúa la materia –raso, terciopelo, lienzo, madera, protoplasma orgánico– de que están hechas las cosas”, José ORTEGA Y GASSET, “Meditaciones del Quijote”, I, 747-825, cita en p. 814.

³⁴ Frank ANKERSMIT, *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p. 27.

³⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Meditaciones del Quijote”, I, 747-825, cita en p. 756.

³⁶ *Idem*.

³⁷ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el Paraíso”, II, 58-76, cita en p.71.

³⁸ José ORTEGA Y GASSET, “Las dos grandes metáforas”, II, 505-517, cita en p. 510.

hace sino acentuar la “desemejanza real” entre ellos. De lo contrario no habría metáfora sino descripción. Como advierte Gadamer, representación:

no quiere decir copia (la copia sólo pretende ser observada por referencia a aquello a lo que se refiere [...]), la copia se cancela a sí misma en el sentido que funciona como un medio). Al contrario, la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello. La representación refiere en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella [...]. El que la representación sea una imagen –y no la imagen originaria misma– no es nada negativo [...], constituye una realidad autónoma [...]. En la imagen el original se representa a sí mismo. Esto no tiene por qué significar que el original quede remitido [...] a esa representación para poder aparecer [...]. Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango óptico de lo representado. La representación supone para ello un incremento de ser³⁹.

En esta línea, Goodman en *Los lenguajes del arte*, considera que la semejanza no es condición suficiente de la representación. Así, para que represente a un objeto, basta con que una pintura sea símbolo de éste, por lo cual ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la referencia. En suma, en el uso que hace de ella Goodman, la representación no depende de la semejanza⁴⁰. La referencia denotativa no depende de una similitud entre el símbolo y el referente. En la misma dirección, Danto ha señalado que lo representado sólo posee entidad mediante su ser representado por una representación⁴¹. De ahí que Max Black destacara que sostener que una figura “crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera anteriormente”⁴².

Arte e irrealidad

Si el arte es irrealización –“voluntad de estilo” dirá Ortega en *La deshumanización del arte*⁴³–, supone la creación de un nuevo objeto, de una nueva realidad, por ello es que transmuta y transforma los objetos reales para abrir el mundo de la belleza, del arte, para lo cual, como se ha visto, se vale de la metáfora. Cabe señalar que “la creación artística admite un cierto idealismo sólo

³⁹ Hans Georg GADAMER, ob. cit., pp. 186 y ss.

⁴⁰ Nelson GOODMAN, *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, pp. 21 y ss.

⁴¹ Arthur Coleman DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 81.

⁴² Max BLACK, *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1966, p. 47.

⁴³ José ORTEGA Y GASSET, “La deshumanización del arte”, III, 847-908, cita en p. 860.

en tanto el modo en el que categorizamos la realidad en la representación, determina lo que encontramos en lo representado”⁴⁴.

Para Ortega, la obra de Velázquez y su recurso al claroscuro es el ejemplo más evidente de desrealización, de “prestidigitación y transformismo”⁴⁵. Con Velázquez, se inicia el reino de la visualidad cuya metáfora es la luz; la luz es una de las metáforas esenciales de la filosofía orteguiana, de lo que Marías gusta denominar el “*sistema metafórico*” y define “como repertorio de imágenes que se exigen mutuamente”⁴⁶. Para Ortega, Velázquez:

se esfuerza en eliminar la representación del volumen sólido [...], imagen puramente visual [...]. El realismo de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial a todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida: es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual [...] Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura [...], podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que ésta posee, procura Velázquez aislar salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia [...] La apariencia de una cosa es su aparición, ese momento de la realidad que consiste en presentársenos⁴⁷.

En la medida en que para Velázquez los objetos, en tanto visibles, son “imprecisos”, sin un “perfil riguroso”, su visibilidad y sus formas están delineadas por la luz.

A estas formas que no son las de los objetos, sino que a ellas son sometidas éstos, llamaremos “formas artísticas”. Al no ser formas de cosas, sino puras formas vacías debemos considerarlas como “formas *formales*”. Con lo que logramos esta ecuación: todo cuadro es la combinación de una representación y un formalismo. El formalismo es el estilo [...] El mundo de las cosas bellas es otro mundo que el real, y el hombre, al contemplarlo, se siente fuera de este mundo, extáticamente transportado al otro⁴⁸.

⁴⁴ Frank ANKERSMIT, *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p. 68.

⁴⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Papeles sobre Velázquez y Goya”, VI, 601-772, cita en pp. 644 y ss.

⁴⁶ Julián MARÍAS, *Ortega. Circunstancia y vocación*, I, ob. cit., p. 281.

⁴⁷ José ORTEGA Y GASSET, “Papeles sobre Velázquez y Goya”, VI, 601-772, cita en pp. 645 y ss.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 725, e “Introducción a Velázquez”, VI, 896-930, cita en p. 902.

Aquí es indudable el abandono de la concepción del arte como copia: las figuras de Velázquez “serán intangibles, puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma”⁴⁹. Una vez más nos encontramos ante una “duplicación” de la realidad, reinterpretada como su “fantasma”. No obstante, en los cuadros de Rembrandt, por ejemplo, es habitual que “un menudo lienzo blanco o gris, un grosero utensilio de menaje se halle envuelto en una atmósfera lumínica e irradiante, que otros pintores vierten sólo en torno a las testas de los santos. Y es como si nos dijera en delicada amonestación: ¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas!”⁵⁰. Por tanto, en la representación estética, los objetos se manifiestan en su aparecer, aparecer que es posibilitado por la luz. También para Gadamer, el aparecer

no es sólo una propiedad de lo que es bello, sino que es lo que constituye su verdadera esencia [...] La belleza [...] forma parte del género aparecer. Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su luz. La belleza tiene el modo de ser de la luz. Esto no sólo quiere decir que sin luz no puede aparecer belleza alguna, que sin ella nada pueda ser bello. Quiere decir también que en lo bello la belleza aparece *como* luz, como brillo. La belleza se induce a sí misma a la manifestación⁵¹.

Sin embargo, como advierte Seel: “El mundo del arte permanece abierto al reino de la apariencia pero no es en general un reino de la apariencia”⁵². De ahí que este aparecer estético, propio del arte, sea –como destaca Ortega– el reino de la luz, de la percepción y del concepto, el reino del conocimiento; a tal punto que, incluso, un material intrascendente llega a expresar en toda obra de arte “superior” –así en la obra de Leonardo– “la trágica condición de la existencia”⁵³.

Conclusiones

Como se ha señalado, se observa en la obra de Ortega una imbricación de los elementos artísticos con los antropológicos y gnoseológicos. Entre las dimensiones antropológicas, resalta la afirmación de que la pintura no es un tipo de objeto, sino que –y la reflexión tiene un alcance amplio– es un modo humano que suele presentar también un carácter de ejecución. Por ello tanto en la

⁴⁹ José ORTEGA Y GASSET, “Papeles sobre Velázquez y Goya”, VI, 601-772, cita en p. 641.

⁵⁰ José ORTEGA Y GASSET, “Meditaciones del Quijote”, I, 747-825, cita en p. 747.

⁵¹ Hans Georg GADAMER, ob. cit., p. 576.

⁵² Martín SEEL, *Estética del aparecer*. Madrid: Katz, 2010, p. 105.

⁵³ José ORTEGA Y GASSET, “La Gioconda”, II, 132-138, cita en p. 137.

dimensión gnoseológica como en la ontológica, la concepción de la representación como copia deja de ser viable desde que la realidad no es concebida como unívoca; Ortega, evidencia así la actualidad de su pensamiento en lo relativo al tema de la representación. De ahí que el arte pase a ser autorreferencial, torne sobre su mismo lenguaje. Las imágenes más que presentarnos un objeto, lo representan.

Si para Ortega, las nociones de ser real e irreal son modos del ser, los seres reales habitarán el mundo exterior en tanto los irreales son producto de la imaginación. Como es notorio en las reflexiones sobre Velázquez, las cosas fluctúan con perfiles indefinidos, perfiles y márgenes que lo irreal del arte precisa valiéndose de la metáfora, mostrándolas en su “integridad”.

La distancia, que va de lo real a lo imaginario, posibilita el perspectivismo orteguiano: “la perspectiva es el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla”⁵⁴. En “Adán en el Paraíso”, refiere Ortega que hay pintores que pintan cosas y pintores que crean cuadros sirviéndose de aquéllas, trocando “en cosa lo que por sí mismo no lo es”⁵⁵, de ello emerge una unidad, unidad necesaria desde que: “Cada cosa es una relación entre varias. Pintar bien una cosa no será, pues [...] tan sencilla labor como copiarla: es preciso averiguar de antemano la fórmula de su relación con las demás, es decir, su significado, su valor”⁵⁶. De ahí que si las cosas son valores, puede inferirse que la realidad dependerá del punto de vista adoptado, cuya unidad –en la pintura– está dada por la luz.

En el campo estético, el ser irreal alcanza la forma metafórica, el “como si”, el terreno de lo virtual y elusivo. Ortega supera los antiguos enfoques sustitutivo y comparativo de la metáfora, al sostener que la adquisición de un nuevo significado no comporta la pérdida de su significado originario. Como la representación, la metáfora supone un conocimiento que va más allá del conocimiento estético, tiene un alcance mayor. A veces, la metáfora ocupa el lugar del concepto, fundamentalmente, en su etapa generativa. “Cuando el investigador descubre un fenómeno nuevo, es decir, cuando forma un nuevo concepto, necesita darle un nombre”⁵⁷. Ello evidencia que, para Ortega, como afirma en “Las dos grandes metáforas”, “a la metáfora la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles”⁵⁸. Por lo tanto, además de ser un “medio de expresión”, es la metáfora un “medio esencial de intelect-

⁵⁴ José ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, VI, 601-772, cita en p. 646.

⁵⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el Paraíso”, II, 58-76, cita en p. 69.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁷ José ORTEGA Y GASSET, “Las dos grandes metáforas”, II, 505-517, cita en p. 506.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 508.

ción”⁵⁹. De ahí que “es un instrumento mental imprescindible [...], la poesía es metáfora, la ciencia usa de ella nada más”⁶⁰.

Este acercamiento a las relaciones entre arte y ciencia y al papel jugado en ellos por la metáfora evidencia, también en este aspecto, la actualidad del pensamiento orteguiano: “las actividades intelectuales empleadas en la ciencia son, poco más o menos, las mismas que operan en poesía y en la acción vital. La diferencia consiste no tanto en ellas como en el distinto régimen y finalidad a que cada uno de esos órdenes son sometidas”⁶¹. Ya para Dewey, la ciencia es arte y el arte práctica, lo cual no presupone su indistinción pues, como precisa Goodman, las ciencias indagan sobre cuestiones relativas a la verdad, la denotación, la explicación y la predicción, mientras que en el campo del arte importan la metáfora, la ejemplificación y la expresión. De ellos dependerá la recurrencia a diferentes conjuntos de símbolos, a sistemas semióticos disímiles, mientras que el proceso creativo es común a los campos de la ciencia y del arte⁶².

En esta línea se ubica también la relación que Max Black establece entre modelo y metáfora⁶³. Asimismo con base en la teoría interaccionista de Black, Hesse plantea que tanto los modelos como las metáforas operan una re-descripción de lo real⁶⁴. Así entendidos, pueden encontrarse una serie de complejas relaciones y transposiciones entre las funciones de los modelos y las metáforas. De ahí que Ricoeur al reflexionar sobre el papel jugado por el modelo, en su nexo y articulación con la realidad, precise que: “La aplicación del concepto de modelo a la metáfora descansa en el paralelismo entre la *re-descripción* producida por el traslado de la ficción a la realidad en las ciencias y el poder de *reconfigurar la realidad* perteneciente al lenguaje poético”⁶⁵.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 510.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 505.

⁶¹ *Ibidem*, p. 510.

⁶² “La diferencia entre arte y ciencia no es la que se da entre sentimiento y hecho, entre intuición e inferencia, goce y deliberación, síntesis y análisis, sensación y cerebración, concreción y abstracción, pasión y acción, mediación e inmediatez, o verdad y belleza, sino una diferencia de dominio de algunas características o símbolos específicos”, Nelson GOODMAN, ob. cit., p. 264.

⁶³ Max BLACK, ob. cit., pp. 231-232. En la tipología propuesta por Max Black, destacan los modelos teóricos como los más próximos a la metáfora en tanto cumplen en el lenguaje científico un papel similar a la metáfora en el lenguaje poético. En relación con los primeros remite a una cita de Hutten: “Nos vemos obligados a emplear modelos cuando, por la razón que sea, no podemos dar una descripción directa y completa en el lenguaje que usamos normalmente. Por lo general, cuando las palabras nos fallan recurrimos a la analogía y a la metáfora: el modelo funciona como un tipo más general de *metáfora*”. E. H. HUTTEN, “The Role of Models in Physics”, *British Journal for the Philosophy of Science*, IV (1953-1954), p. 289.

⁶⁴ Cfr. Mary HESSE, *Models and Analogies in Science*. Notre-Dame: Notre-Dame University Press, 1970.

⁶⁵ Paul RICOEUR, *Educación y Política*. Buenos Aires: Prometeo, 2009, p. 39.

En suma, el tema de la representación y de los *tropos* ha mostrado su poder explicativo en disciplinas tales como la Lingüística, la Historia y la Filosofía. Ya Ortega había subrayado —en su teoría de la metáfora— su papel en el arte, la filosofía y el conocimiento científico. Luego de las contribuciones de Husserl y Heidegger han sido, fundamentalmente, Gadamer, Ricoeur y Derrida los que han reabierto la discusión acerca del tema del lenguaje metafórico, de la mimesis y de los problemas que conllevan. ●

Fecha de recepción: 01/02/2013

Fecha de aceptación: 07/06/2013

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDRICH, V. C. (1966): *Filosofía del arte*. México: Uteha.
- ANKERSMIT, F. (2011): *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- BLACK, M. (1966): *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- CACCIATORE, G. (1997): "Ortega y Vico", *Cuadernos sobre Vico*, 718, pp. 236-246. *Bollettino del Centro di Studi Vichiani (XXIV-XXV, 1994-1995)*.
- DANTO, A. C. (1983): *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GADAMER, H. G. (1988): *Verdad y Método*, vol. I. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA ASTRADA, A. (1961): *El Pensamiento de Ortega y Gasset*. Buenos Aires: Troquel.
- GOODMAN, N. (1976): *Los Lenguajes del Arte*. Barcelona: Seix Barral.
- HESSE, M. (1979): *Models and Analogies in Science*. Notre-Dame: Notre-Dame University Press.
- HUTTEN, E. H. (1953-1954): "The Role of Models in Physics", *British Journal for the Philosophy of Science*, IV, pp. 284-301.
- LÁZARO CARRETER, F. (1983): "Ortega y la metáfora", *Cuenta y Razón*, 11, pp. 69-82.
- MARÍAS, J. (1983): *Ortega. Circunstancia y vocación*, 2 vols. Madrid: Alianza.
- OLIVERAS, E. (2007): *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Emecé.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset.
- SEEL, M. (2010): *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- ZAMBRANO, M. (2011): *Escritos sobre Ortega*. Madrid: Trotta.