

ISSN: 0210-749X

LA ESTÉTICA, CLAVE DEL 98. UN DIÁLOGO GENERACIONAL

The Aesthetics, key of the 98

José Luis MOLINUEVO
Universidad de Salamanca
Facultad de Filosofía
Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia
Campus Unamuno. Edificio F.E.S.
E-37007 Salamanca (España)

Fecha aceptación original, mayo 1998

BIBLID [0210-749X (1997) XXXII]

Ref. bibliogr. MOLINUEVO, José Luis. La estética, clave del 98. Un diálogo generacional. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1997, XXXII, páginas.

RESUMEN

El artículo intenta recuperar una de las claves que nos ofrece la generación del 98, la de la estética, ignorada por el habitual tratamiento de «fuentes» o desfigurada por los filtros generacionales. No se trata sólo de una «sensibilidad negativa», como afirma Ortega y Gasset, sino del «pesimismo de los fuertes» en sentido nietzscheano. Con la indagación estética de una «filosofía de nuestra alma» se está elaborando un estilo filosófico español, que tiene su expresión en los textos pictóricos narrativos.

PALABRAS CLAVE: *Estética, Unamuno, Zuloaga.*

ABSTRACT

This article attempts to recover one of the keys of the Generation of 98, that of aesthetics, which has either been ignored by the usual treatment of «sources» or disfigured by generational filters. It is not only a matter of «negative sensibility», as Ortega y Gasset affirmed, but rather of the «pessimism of the strong» in the Nietzschean sense. With the aesthetic inquiry of a «philosophy of our soul», a Spanish philosophical style was being elaborated, which had its expression in pictorial narrative texts.

KEY WORDS: *Aesthetics, Unamuno, Zuloaga.*

“De la estética de nuestro arte, sobre todo del pictórico, surgirá lo mejor de la filosofía de nuestra alma” (Unamuno, 1917).
 “Y esta alma nuestra en pocas obras de arte se refleja mejor que en los lienzos, en el fondo tan ascéticos, de Zuloaga” (Unamuno, 1917).
 “Es el Museo del Prado lo que más echo de menos de Madrid, casi lo único” (Unamuno, 1912).

UNA CUESTIÓN DE SENSIBILIDAD

El primero de los textos de Unamuno aducidos cierra toda una meditación que lleva por título *En el museo del Prado*. Es una afirmación rotunda, quizá excesiva, y por ello no se toma en sentido riguroso sino más bien a título de inventario. No es un caso aislado, y nos encontramos con ejemplos semejantes en varios autores del 98. Ellos insisten en ofrecernos claves de lectura y nosotros las pasamos por alto por no encajar en nuestros tópicos y esquemas previos. Son varios los motivos, y de ellos quizá merezca la pena destacar ahora tres. El primero, que todavía no hemos emprendido la tarea de leer a nuestros pensadores del 98 empezando por las claves que ellos mismos nos dan, sino que nos hemos acostumbrado a leer su pensamiento a través de otros y en otra clave. El resultado para ellos y para nosotros, presuntos herederos suyos, es que somos un pensamiento ajeno, sin tradición. Porque no somos tradición de nosotros mismos. Tendemos a no reconocer como valioso entonces lo que se aprecia ahora: el mestizaje de géneros. Y así se tiende a leer la literatura en clave filosófica, y a descalificar la filosofía que viene envuelta en aquella. A esa pérdida de tradiciones ha contribuido un modo equivocado de acceder a ellas. Ha contribuido no poco, en segundo lugar, el nefasto enfoque que la llamada investigación de fuentes ha propiciado contra las más elementales reglas hermenéuticas de la “estética de la recepción”. De este modo, los clásicos como fuentes quedan cegados para nosotros, y así, por ejemplo, no sólo se obvia el tema de España, sino que cuando se aborda no se entiende en qué sentido fue para ellos “problema”. Se disuelve a menudo en pormenores históricos (que no “biográficos”) que proporcionan un dudo-

so conocimiento ya que dejan fuera el sentimiento. Pero la tradición se construye sobre esos dos pilares. Hora es ya, en este 98, que agradezcamos a quienes nos ayudaron a conservar una herencia y fueron albaceas suyos, pero es menester empezar a cobrarla y a disfrutarla.

Un tercer obstáculo para ello está en los filtros generacionales. No se trata sólo de la incomprensión que genera la distancia. La generación del 14 nos ha cerrado, en cierto sentido, el paso a la del 98. Cuando Ortega y Gasset quiere contraponer la generación del 14 a la del 98 la hace portadora a ésta de una "sensibilidad negativa" y a aquella de una "nueva sensibilidad". La primera habría consistido en un talante crítico y destructivo, condicionada por el peso de la tradición y la desgracia del presente español; sería un ejemplo de la incapacidad y de un malestar de la cultura del siglo XIX para hacerse cargo de los retos de un siglo nuevo, distinto de los anteriores. En resumen, se trataría de un pesimismo estéril. Por el contrario, la nueva sensibilidad se distinguiría por una fidelidad al presente, reescribiendo la historia y revisando los mitos españoles, planteándose la posibilidad de un proyecto de vida nacional en la recepción crítica de la cultura europea. En cierto modo, y según este enfoque, a los del 98 les habría tocado en términos modernos la parte destructiva del método, del camino, precisamente por efectos del nihilismo circundante, mientras que a los del 14 les correspondería como tarea generacional la parte positiva y constructiva. Y, sin embargo, este juicio generacional que por la dinámica misma de las generaciones arrastra un carácter negativo que facilita el relevo, ha tenido un destino fatal y se ha convertido en un prejuicio que ha impedido una correcta recepción del 98. Precisamente, una de las características de autores como Kierkegaard, que influyen en el 98, es la de la revalorización de lo negativo como talante crítico frente a la cosificación de lo positivo, y también como configurador de utopías negativas. Por otra parte, y tomando una frase de un autor, Nietzsche, a través del cual se tocan las dos generaciones cabría hablar de pesimismo sí, pero de "pesimismo de los fuertes"¹. Pero ese fondo de negatividad que destacan los del 14, por muy teñido que estuviera del reconocimiento de autenticidad y sinceridad, ha pesado como una losa sobre el valor teórico de las aportaciones del 98 y el alcance de sus proyectos para el siglo XX. Y, a la postre, los miembros de la generación posterior acabaron reconociendo la injusticia. Porque en el fondo de lo que se trataba era de una diferencia de estilo, pero no del estilo mismo, como luego veremos.

Es cierto que por parte de ambas generaciones ha habido matizaciones dentro de las posturas encontradas. Azorín comienza el 10 de febrero de 1913 los artículos sobre la generación del 98 en *ABC*, y menciona explícitamente entre uno de sus desencadenantes los artículos publicados por Ortega y Gasset en *El Imparcial* los días 8 y 9 de febrero de 1913 con el título *Competencia*.

1. Remito para este tema al cap. 2 de mi libro *La experiencia estética moderna*. Síntesis, Madrid, 1998.

De la generación del 98 afirma, sin culpabilizar, que “es una generación históricamente espúrea. No se le puede pedir mucho. Es una generación fantasma” (O.C, X, 226-227). Al no poder tener vida nacional ni, en consecuencia, vida individual “ha tenido que reducirse a la forma más irreal de la vida: ha vivido teóricamente; menos aún, críticamente” (Ib). Este punto de vista sería compartido por Baroja, para quien su generación llevó una existencia literaria y no hizo mal a nadie, si acaso a sí misma. El “problema de España” para Ortega es un problema de competencia y en palabras proféticas y sumamente actuales dice “España es una cosa que hay que hacer. Y es una cosa muy difícil de hacer. Ya es difícil querer hacerla; pero, aún logrado esto, queda íntegra la suprema dificultad: saber hacerla” (o.c, p. 229). El problema de España no es sólo un problema de voluntad (generación del 98) sino de competencia (generación del 14). Y de ahí el ideal europeizador como ideal técnico de competencia para hacerlo. Sólo que Ortega tampoco ve que su generación tenga esa competencia y aspira a ponerla en manos de otra. “Pero ...¿dónde está esa generación fantasma?”, concluye. A esa generación se referirá una y otra vez, definiendo a la suya como una generación mosaica, puente, de la otra. El drama de la lucha civil se tornó en la tragedia del exilio y tampoco afloró esa generación para España. ¿Y las posteriores? Se puede juzgar la distancia a final de este siglo leyendo lo que dice Ortega en ese artículo a comienzos de siglo: “Una nueva España sólo es posible si se unen estos dos términos: democracia y competencia. La instauración de la democracia sólo es posible en España mediante la revolución de la competencia”(O.c.p.231) .

La confrontación generacional viene dada, pues, por la insuficiencia de la actitud crítica ya que para Ortega el ser “anti” es una forma deficiente de ser. Sin embargo, está bien diagnosticado el clima de la confrontación generacional: es una cuestión de sensibilidad, de estética. Es preciso llamar la atención sobre este punto ya que constituye el cordón umbilical de entendimiento entre ambas generaciones, a pesar de las discrepancias. La sensibilidad se expresa preferentemente en el arte y revela la “filosofía de nuestra alma”, porque se trata de una sensibilidad mestiza en sus orígenes y solidaria en su desarrollo. Los campos en los que se va a lidiar la batalla del pensamiento van a ser los de la literatura y el arte. Azorín, en los artículos en que acuña la expresión “generación del 98” señala algo en apariencia obvio: “Como la literatura es el más fiel reflejo de la sensibilidad, se hará preciso, al historiar los últimos tiempos del siglo XIX y los comienzos del XX, estudiar la literatura –la novela, la poesía, la crítica– para ver cuál era en ese período de tiempo la modalidad media del sentir entre los españoles”. Lo que interesa es captar esa sensibilidad que se expresa en uno u otro género del arte (palabra que Azorín maneja aquí en sentido genérico), aunque él lo especifica en la literatura y Unamuno en la pintura. ¿Y la filosofía? Nadie parece acordarse de ella, o es que quizá es otra cosa.

El problema central de los intelectuales en aquel momento es el problema de España, y este problema no tiene una tradición de expresión filosófica

al estilo de otros países, como por ejemplo en Alemania, sino artística y literaria. De hecho, parece que se puede prescindir de aquella filosofía de finales y comienzos de siglo para comprender lo que pasó en España, pero no del arte. Y, sin embargo, Unamuno afirma que en éste aflora lo mejor de la filosofía de nuestra alma. La palabra está empleada en un sentido equívoco para nosotros pero perfectamente claro para ellos. Véase en este sentido lo que Ortega dice de la generación del 57, entre los que pone a Unamuno: "Son, a la vez, literatos y 'pensadores'. Hacen literatura con las ideas, como otros después habían de hacer inversamente filosofía con la literatura. Las ideas fueron propiamente la materia de su ejercicio poético"². Pero es casi inevitable que con estas premisas al final llegue Ortega a lo que afirma de Baroja: "Es el caso, en efecto, que Baroja me parece más bien un temperamento de metafísico que de novelista. Claro está, un metafísico un poco holgazán —¿como podría decirse?— un metafísico sin metafísica" (*Anatomía de un alma dispersa*, en ed.cit., p. 136). A pesar de sus magníficos ensayos, creo que hay (lo dije en 1984 en *El idealismo de Ortega*) una incomprensión de Ortega respecto a Baroja. Ya en el año 1904 escribía Pérez de Ayala sobre los "espárragos trigueros de la literatura" de la generación anterior (carta en ed.cit., p. 295). Pero, rizando la paradoja, Baroja dice de Ortega: "Ortega, brillante como literato, no creo que sea un gran filósofo" (*Galería de tipos de la época*, O.C., 1949, VII, p. 821).

Quizá la paradoja se aclare si resaltamos el momento de transición en el que se producen las mencionadas afirmaciones. En España se está construyendo algo más importante que *una filosofía* al estilo decimonónico, se está elaborando *el estilo filosófico español* en diálogo con el europeo. Mi tesis es que hemos perdido éste para el siglo XX, por haber interpretado la ausencia de aquella desconociendo la clave de éste. La incomprensión se continúa a través de los filtros generacionales posteriores. Algo de ello hay en las afirmaciones de Julián Marías sobre Unamuno, sobre el carecer de instrumentos, de la madurez de la filosofía, por lo que todo se queda en intuiciones. De modo que "Unamuno nos muestra el espectáculo dramático y profundamente instructivo del hombre que aborda de un modo extrafilosófico, o, si se quiere, prefilosófico, el problema *mismo* de la filosofía [...] Es el problema de la *historia de la filosofía*, que se confunde con el problema filosófico"³. Y por eso, para Marías lo que ha hecho Unamuno "...no es filosofía en sentido riguroso". La confusión del problema de la filosofía con el de su historia es típico de la concepción de los grandes historiadores de la filosofía de la derecha hegeliana, que utilizó y criticó Ortega y Gasset. Allí se construye una determinada y sesgada Historia de la Filosofía desde una "rigurosa" concepción de la misma. Ahora bien, el propio Ortega afirmó que la filosofía no tenía un género literario propio, y se quejó de las incomprensiones (también de sus discípulos) relativas a las pretendidas mezclas de literatura y filosofía. El pro-

2. "Angel Ganivet", (1940), en *Ensayos sobre la generación del 98*, Alianza, Madrid, 1981, p. 68.

3. JULIÁN MARIAS, *Unamuno*, Austral, 1965, p. 219.

blema central en ambas generaciones para acceder a ellas es que no hemos reflexionado todavía suficientemente sobre el tema del estilo. Posturas como las de Marías han costado a España la pérdida de lo mejor de su filosofía por el desprecio de su literatura.

El estilo surge tanto en los del 98 como del 14 no por la mixtura de los mismos, tampoco por el deseo de tender puentes de unos hacia otros, sino que brota del *mestizaje* mismo. Y así encontramos, en el estilo, una herencia que se conserva más allá de las proclamas de ruptura generacionales. Y esta es la herencia de la sensibilidad a la que aludía el texto de Unamuno al comienzo. La sensibilidad es la fidelidad al presente y a las cosas. Este tema, el de las cosas, el “amor a las cosas”, para ser más exactos, se da tanto en Ortega como en ellos. La frase de *Meditaciones del Quijote* “santificadas sean las cosas” bien pudiera ser la divisa de Darío de Regoyos, pintor franciscano al decir de Ortega que se ponía de rodillas para pintar una col. Y, sin embargo, o por eso, Regoyos es, según Azorín, el pintor del 98 y también el autor, junto con Verhaeren, de *España negra*⁴. Por no hablar de “los primores de lo vulgar” de Azorín, que no dista mucho de la mirada “microológica” de Benjamin o de las propias “salvaciones” orteguianas. Se trata de una magnífica expresión del “giro hacia el objeto” característica del siglo XX, del amor a las cosas, a lo cotidiano; también de que la esencia de las cosas es el tiempo, e incluso en algunos puntos, aquí sí, de anticipaciones posmodernas en el sentido de entender el ser, no siendo, sino como lo sido. Es decir, que los del 98 no se quedaron en una mera actitud negativa, sino que también indicaron la dirección, aunque se les adjudique el papel de Moisés y no de Mesías. Por otra parte, entre ellos mismos hay una conciencia de lo que contemporáneamente se denomina la transversalidad de géneros. Así dice Baroja en el prólogo a *La España negra*: “Azorín dice de mí, comparándome con Regoyos: ‘De Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literato, no hay más que un paso’⁵. También Fernández Almagro en su *Vida y literatura de Valle-Inclán*: “¿No equivalen los cielos tormentosos, los pueblos hostiles, los paisajes agrios, los tipos extraordinarios de Zuloaga a ensayos de Unamuno y novelas de Baroja?”.

Hay dos puntos en los que coinciden Unamuno y Ortega y es en el papel fundamental del arte que auna dos elementos, verdad y conocimiento, sin renunciar por ello a la belleza. A la vez que se hacen eco de un giro europeo en este sentido señalan una característica española diferencial: nuestros filósofos son nuestros pintores, mejor que nuestros literatos, o mejor con ellos. La estética es en ambos “teoría de la sensibilidad”, y en eso estriba nuestra

4. Pero sólo al principio. Véase la carta de Regoyos a Zuloaga: “Yo soy el que ha gastado una fortuna por amor al arte, a ese arte sublime de cadáveres, *cercueils*, procesiones, entierros, viejas y otras cosas invendibles para destruirlas luego”. Recogida en J. I. TELLECHEA IDÍGORAS, *Darío de Regoyos*, Fundación Social y Cultural Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1994, p. 300.

5. Emile Verhaeren. Darío de Regoyos. *España negra*. Prólogo de Pío Baroja. José J. Olañeta editor, Barcelona, 1983, p. 16.

modernidad. Una modernidad que ha desarrollado el concepto de sensibilidad como sensibilidad del concepto. Es, pues, una modernidad sintética. La confluencia en la pintura es porque se trata de la mejor expresión del pensamiento en imágenes, el nuevo "logos", que no es ni la idea ni la sensación. Tampoco es lo que puede la sola filosofía o la pura imaginación. En ambos tiene un carácter simbólico. De ahí el rechazo de Unamuno al "nuevo arte" como el cubismo, que carece de él. Lo que simbolizan esos textos pictóricos es el problema y la tragedia de España.

Tanto Unamuno como Ortega han afirmado en ocasiones que el arte nos eleva de la vulgaridad, pero no tanto en el sentido tópico de huida estética a través del embellecimiento (falsificación) de lo vulgar sino ennobleciéndolo, buscando lo esencial en ello. Esta frase de Unamuno de 1914, (*El Cristo de San Juan de Barbalos*), "y cabe decir que no hay cosa ni hombre vulgares que no contengan un adarme de excelencia y de distinción, alguna expresividad eterna", encuentra su correspondencia en las de Ortega de *Meditaciones del Quijote*, del mismo año e inmediatas. La salvación de lo pequeño, de lo vulgar, de lo insignificante es una tarea puente entre las dos generaciones.

LA MANERA DE ZULOAGA

El segundo texto de Unamuno queda comentado por este de Ortega (*Una visita a Zuloaga*, 1912): "Pero con decir esto no hemos hecho sino aproximarnos conceptualmente al tema y los conceptos son siempre una mediación entre las cosas y nosotros. Es preciso que lleguemos a una conciencia más profunda, a una conciencia inmediata del tema español. Es esta la conciencia sentimental, la sensibilidad. Zuloaga es tan grande artista, porque ha tenido el arte de sensibilizar el trágico tema español". Frente, más allá del concepto, el arte es la conciencia inmediata de las cosas. En este caso tanto Unamuno como Zuloaga coinciden: se trata de la tragedia española valorada de distinta forma.

Ambos colaboran en el volumen *La pintura vasca* de 1919 con trabajos anteriores. El motivo es la pintura de Zuloaga. La disputa de ambos en torno a Zuloaga no es por su técnica pictórica en cuanto tal sino por cómo aborda el problema del hombre y el problema de España. Ortega ve la cuarta dimensión del arte (frente al otro arte que luego llamará "nuevo") en "...la sensibilidad para los temas esencialmente humanos". Lo valioso de Zuloaga está en algo que le coloca en la vecindad de Hegel. Si este decía que la filosofía consistía en elevar el sentimiento a concepto, aquí Ortega ve el éxito de Zuloaga en haber sabido definir como "artista reflexivo y personal, este su fondo familiar de artista popular y anónimo". En ese sentido cabe decir que hay un contraste entre los temas tratados y la manera de tratarlos. Pero lo valioso, sigue diciendo Ortega de Zuloaga, es que "nos presenta un tema eterno de la historia expresado con gestos españoles". Ciertamente esto es el resultado de una

opción largamente meditada. Ortega sale a Alemania, Zuloaga pasa seis meses en París y otros seis meses en Segovia, en una vieja iglesia románica recuperada. Se trata de una opción fundada, pues, y no fruto de la ignorancia. En ambos casos se trata, más allá de formulaciones radicales, de una propuesta de síntesis. Y Ortega se irá decantando, con la guerra europea y el fracaso de ciertos ideales, por las virtudes encerradas en aquello que antes criticaba. Esto es especialmente significativo a partir de 1916. Por una parte, previene contra la confusión entre ética y política, en que salen perdiendo ambas, y por otra, entre cultura y política, que ha llevado a alineamientos contra natura en los intelectuales de las naciones combatientes en la Guerra Mundial. Los tópicos de la Ilustración y de la modernidad comienzan a sufrir una profunda revisión. Se apunta que aunque el tema trágico es la resistencia de España a la cultura moderna, sin embargo lo hace, no porque haya rechazado siempre la cultura y no haya sido moderna, sino porque ahora teme perder su propia identidad, y es una reacción de autoconservación.

Estas tensiones, de las que se hacen eco las dos generaciones, propician soluciones sintéticas en las que pone el énfasis en uno u otro de los elementos, pero sin que tengan un carácter excluyente. En Ortega aparece ya con toda claridad en el año 1915 con *Temas del Escorial*. En este sentido llama la atención el desfase entre la fecha de composición y de publicación de los ensayos. Pero su continuidad revela una trayectoria unitaria en lo que a la estética se refiere. El artículo *La estética de "El enano Gregorio el Botero"* es de 1911, recogido en 1916 en *Personas, obras, cosas* y reproducido en *La pintura vasca*, 1919. En todo ese período Ortega ha sufrido una evolución como es el paso del idealismo ético alemán al "realismo" estético español, un peculiar forma de idealismo. Lo que, a juicio de Ortega, revela la estética del cuadro de Zuloaga es un alma española escindida en materia y espíritu. En ese sentido Ortega toma a estos pintores y a los literatos como notarios de una cierta España, pero el arte es también una mirada esencial, de profundidad que contradice a las apariencias. En Zuloaga detecta una escisión y violencia entre las figuras y el paisaje: se trata de figuras reales en paisajes irreales. Quizá más que en el cuadro de El Enano se percibe en El Cardenal. No hay transición, y el Cardenal aparece sentado con su asistente en su despacho onírico que es el paisaje.

Tanto Ortega como Unamuno comentan el cuadro de El Enano y la estética que extraen es aparentemente opuesta. Para Ortega hay un contraste entre la figura, pura vida orgánica, elemental, infrahumana, pero estática y manierista y el paisaje de las cosas, esbozado, dinámico, en que no se nos muestran éstas sino su espíritu. El cuadro lo componen dos elementos, materia y espíritu, pero escindidos y obligados a convivir en el cuadro a la "manera" de Zuloaga. El punto es importante, porque Ortega no discute los ingredientes, sino el qué hacer con ellos. En *Temas del Escorial* ha propuesto como aportación española a Europa, en un momento de crisis de su cultura, la síntesis entre materia y espíritu. Pero se trata de una materia despersonalizada, vista en y por ella misma, las cosas tal y como son y no como pretexto para la acción, es

decir, pura voluntad, como ideales y esquemáticas. A este tipo de estética, la estética de voluntad, la ha calificado Ortega, paradójicamente, de no española y así afirma que D. Quijote (al contrario que Cervantes) no es español. Afirmación grave, que he comentado en otros trabajos, y que se inscribe en la revisión del idealismo ético de ascendencia en Fichte y que él ve como nefasto en la política española que ha llegado al 98 y en la europea que ha llevado a Alemania a la Guerra Mundial. Es el primado de la voluntad ciega, de lo elemental, del esfuerzo por el esfuerzo, por lo “grande” visible en los mitos españoles de El Quijote y El Escorial. Y que en España ha tomado esa variante que representa El Enano, la “voluntad de incultura”. Es la “voluntad de barroco”, especialmente nítida en los cuadros del Greco, “un poco de materia puesta a arder”. Frente a ello, lo que propugna es una síntesis de materia y espíritu, pero en el sentido de esfuerzo y reflexión, de vida espontánea, pero también de concepto. Y, más al fondo, coincidiendo con Unamuno, la educación en la sensibilidad, la educación estética, cuyo paradigma son las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. El modelo, que no abandonará hasta el final, es Velázquez, el pintor de la fidelidad a las cosas. Sobre su “realismo” discurrirá a menudo, ya que es quien mejor ha sabido reflejar los “ideales” de las cosas, de ellas, no nuestros. El iberismo estaría no en el componente espiritual sino biológico de la vida, como le dice a Unamuno en una carta no enviada de 1917: “No, querido Don Miguel, para mí la vida no es, ante todo, vida espiritual. Eso es el pathos germánico, lo que hay de error en la divina filosofía alemana, su limitación por falta de serenidad y de sentido a la vez trágico e irónico del cosmos. Vida es llanamente el sistema de las funciones orgánicas, ‘biológicas’”⁶.

Todo esta voluntad externa de unir lo antitético en un cuadro de Zuloaga lo resume Ortega con la palabra “manera”: “Manera es manía; manía es lo injustificado: lo injustificado es el capricho. Manera es, pues, capricho. Arte, empero, sensibilidad para lo necesario”⁷. Esta palabra pone inmediatamente en conexión con las experiencias estéticas del viaje de Ortega a Italia; con todo el ciclo de artículos que, desde 1908, constituyen la “Meditación del Escorial”. Si entonces se trataba la contraposición entre la “manera grande” y la “manera gentil”, ahora se trata en el caso de Zuloaga de la “manera forte”.

EL PAISAJE

Cuando Ortega caracteriza a Zuloaga como un caballero de “quijotesca sensibilidad” está ahí señalando la escisión del alma española que revela el

6. *Epistolario completo Ortega-Unamuno*. Ed. de Laureano Robles, El Arquero, Madrid, 1987, p. 180.

7. Sobre esto Regoyos: “De nuestro entusiasmo por nuestras manías nace nuestro arte. Pues benditas sean nuestras manías”. Carta a Zuloaga, “Madrid, martes en el Café [abril 1908]”. Recogida en J. I. TELLECHEA IDÍGORAS, *Diario de Regoyos*, Fundación Social y Cultural Kutxa, Donostia-San Sebastián, 1994, p. 299.

mito de D. Quijote, y que no es otra que la contraposición entre medio, paisaje y figura. Ortega ha afirmado en “Meditación del Escorial”, que los españoles o bien son infrahumanos como el Enano Gregorio el Botero o suprahumanos como los personajes del Greco.

El diálogo de Unamuno y Ortega se concreta en la referencia de Unamuno a la “voluntad de barroco” de Ortega. Los dos coinciden en el “yo soy yo y mi paisaje”, en una interpretación contrapuesta sobre la relación entre ambos. Para Unamuno ese barroquismo sólo está en el paisaje porque lo ha puesto el espíritu y en ese sentido hay una continuidad. De Baroja afirma Ortega que individuo y medio son extrínsecos. Y de *El Quijote* afirma que es la tragedia del esencial inadaptado. Unamuno sostiene la tesis contraria: “No es sólo que en los cuadros de Zuloaga, como en los de Velázquez, el hombre lo sea todo; es que el paisaje mismo es una prolongación del hombre”. Por eso tienen un alma y un carácter espiritual, que consiste en una ruptura de las formas, en una vuelta a lo elemental y al caos primigenio. Si, efectivamente, eso lo encarna para los dos El Enano, sin embargo, la filosofía que se saca es distinta. Cita Unamuno la frase de Zuloaga a propósito de El Enano: “¡Si vieras qué filósofo !!No dice nada!”. La filosofía de ese alma encamina hacia el silencio, consiste en callar. Es la vía mística de la filosofía, que siempre ha rechazado Ortega, para quien la filosofía es precisamente una conquista al silencio. Dada la estrecha relación entre hombre y paisaje, la conservación de uno repercute en el otro. Y la postura del 98 tiene ya algo en este sentido de defensa numantina. Así dice Zuloaga: “España es lo más grande, lo más hermoso del mundo, pero es menester que el pueblo no se de cuenta de esto; pues el día que lo sepa, harán de España un Madrid muy grande, que es cuanto se puede decir”⁸.

El tema del paisaje es sustantivo porque ahí se está jugando un modelo de España, un modelo de vida. Ya no se trata sólo del tema de la europeización, sino del modelo urbano frente al rural, y el centralista frente al de provincias. La frase de Unamuno citada en el encabezamiento de este trabajo respecto al Museo del Prado es un contrapunto a la de Zuloaga. No es sólo cuestión de europeización sino también de urbanización. Ortega recorre a menudo con Baroja los caminos de España. El paisaje tiene un papel primordial en novelas, artículos, ensayos. Estas palabras de Ortega en 1906 resumen bien el sentimiento: “Los paisajes me han creado la mitad mejor de mi alma; y si no hubiera perdido largos años viviendo en la hosquedad de las ciudades, sería a la hora de ahora más bueno y más profundo. Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres”⁹. El paisaje de Zuloaga y de Unamuno serían para Ortega paisajes “africanos”, por los que sopla en los cuadros de Zuloaga un viento de “siroco”.

8. Carta de Zuloaga a Unamuno (1 de febrero de 1916). Recogida en J. I. TELLECHEA IDÍGORAS. *Los pintores vascos y Unamuno. Cincuenta cartas*. Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995, p. 91.

9. *La pedagogía del paisaje*. El Imparcial, 17 septiembre 1906. O.C., I, p.55.

El diálogo de Ortega con Zuloaga no sólo tiene el trasfondo de las meditaciones sobre el Escorial sino que sirve de motivo de reflexión para el escrito en el que expone su sentimiento estético de la vida y que él mismo ha caracterizado como un “ensayo de estética española”, *Adán el Paraíso* (1910). Ortega plantea ya de entrada la “cuestión Zuloaga” (que sigue coleando en el artículo de 1919 de Maeztu en *La pintura vasca*). La “cuestión Zuloaga” no es sobre su pintura sino sobre la España que pinta, sobre si es así o no. Las acusaciones de antipatriotismo, de dar una imagen de España para extranjeros, ya que sólo es la que quieren recibir, de pintar literariamente serán acusaciones de esa polémica en la que participan Alcántara, Azorín y el propio Ortega, entre otros, y que tendrá cumplida respuesta en las páginas de Unamuno. La postura de Unamuno sobre que Zuloaga refleja una de las Españas posibles coincide con la teoría del punto de vista de Ortega y con el pluralismo de la verdad (que hay tantas realidades como puntos de vista), aunque no compartan con Unamuno su identificación con esa visión. De hecho la teoría de las múltiples Españas interiores y la necesidad de revisar el concepto de patriotismo es lo que defiende Ortega en Argentina en 1916, dónde tenía que haber viajado Unamuno. En definitiva se trata de tomar en serio la aparente ironía de Ortega de que lo mejor de Unamuno es su postura política y no su filosofía o teoría literaria.

A través de su personaje, el Dr. Vulpus, Ortega escribe algo que coincide con Unamuno: “Según él, la estética definitiva tiene que salir de nuestro país. La ciencia moderna es de origen italo-francés; los alemanes crearon la ética, se justificaron por la gracia; los ingleses, por la política; a los españoles nos toca la justificación por la estética” (O.C., 1983, I, 477). Al intentar diseñar esa estética en diálogo con la obra de Zuloaga, Ortega quiere salirse de la dicotomía entre técnica y contenido pictórico, entre el arte puro y la dimensión social del arte; quiere situarse en un punto intermedio, y ese es el *espacio*, aspecto de gran trascendencia en las teorías de fin de siglo. La objeción de 1911 de Ortega a Zuloaga tendría su fundamento en este escrito de 1910: frente a las parcelaciones de la ciencia sobre la realidad, el arte es el punto de vista de la totalidad que nos entrega expresada en la ficción de la obra. Cada cosa consiste en un conjunto de relaciones que el concepto nos entrega sucesiva y parcialmente, pero no total y simultáneamente. Esto es lo que hace el arte que, en cuanto tal, es una tarea sintética. Y ya hemos visto que para Ortega los cuadros de Zuloaga son el fracaso de esa síntesis entre figura y paisaje. La estética del arte de Zuloaga nos pondría ante el problema del hombre como escisión entre él y el entorno, y este sería el símbolo de la generación del 98, expresado en su faceta crítica. Por el contrario, para Ortega la vida es relación, y el arte sería entonces la actividad cívica por excelencia, ya que es la armonía de lo individual. Ortega se apoya en un concepto pictórico de Cézanne que ha mostrado su fecundidad especialmente ahora, en este fin de siglo, el de “realización”. El arte como actividad de realización significa convertir algo en cosa, es decir permitirle que sea, potenciarlo, al exponerlo en la

totalidad de sus posibilidades, de sus relaciones. La totalidad no es nunca algo dado sino una ideal. Por eso, este tipo de pintura, que no renuncia a la representación es una particular forma de realismo ya que pinta ideas, lo que se acentuará todavía mucho más en el “nuevo arte”. A ese reflejar la totalidad de conexiones en que consiste una cosa le denomina Ortega crear espacio, porque el espacio es relación, la posibilidad de coexistencia de las cosas. El arte es, pues, espacio. Por eso bien podría decirse en Ortega (1910) lo que Heidegger con el título de su opúsculo en los años 50, *Arte y espacio*.

Ortega concluye poniendo en cuestión la primacía de la pintura sobre la literatura que afirmará Unamuno. Tampoco está de acuerdo en que lo importante es el *cómo* debe pintarse frente al *qué*. Se trata de una cuestión de acentos en una coincidencia: la primacía del arte para ir más allá de las insuficiencias del pensamiento. El arte es pintura de la vida, del hombre en la naturaleza. Sólo que aquí empezaría a ponerse de manifiesto las divergencias entre el sentimiento estético y trágico de la vida. Concluye Ortega: “Y ahora tráigase a memoria cuanto he dicho para dar a este pobre concepto de Vida fluidez estética. Vida es cambio de sustancias; por tanto, con-vivir, coexistir, tramarse en una red sutilísima de relaciones, apoyarse lo uno en lo otro, alimentarse mutuamente, conllevarse, potenciarse” (I,491). Tiene razón Lafuente Ferrari al decir (y esto es evidente también en Ortega a partir de 1914) que los del 98 no sólo soñaban una España mejor sino también una mejor Europa¹⁰. Hoy, a la vista de los resultados, el cuestionamiento del ideal de progreso a cualquier precio, la recepción equilibrada de lo foráneo, aquellas anticipaciones tienen pleno sentido.

EL ESTILO

Si concentramos todo lo dicho sobre los puentes generacionales a través de la estética, sobre su particular inflexión en el caso de la modernidad española, sobre las relaciones entre filosofía y literatura con el problema de España al fondo, quizá pueda resumirse en un palabra: *estilo*. La reciente edición¹¹ de algunos artículos de Unamuno con el título *Alrededor del estilo*, no ha podido ser más oportuna en este 98. El año de su composición, 1924, es el año de la Dictadura de Primo de Rivera, del destierro de Unamuno en el “hotel-prisión” de Fuerteventura y en la “jaula del destierro parisiense”. Los ensayos son de “estética política”. La estética que se hace en ese momento tiene una dimensión política, ya sea activa o pasiva, y el ejemplo de Ortega escribiendo sobre la “dehumanización del arte” por esas fechas es muy significativo. Pero, además, se trata tanto en Ortega como en Unamuno de una “estética española”,

10. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte de Ignacio de Zuloaga*. 3ed. Planeta, Barcelona, 1990, p.315.

11. MIGUEL DE UNAMUNO, *Alrededor del estilo*. Introducción, edición y notas de Laureano Robles. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

elaborada precisamente en diálogo con la europea y universal, como lo demuestra la común predilección por determinadas formas estilísticas japonesas. Y es en esa estética donde se pone de manifiesto la peculiaridad de esa "filosofía de nuestra alma" citada al comienzo del trabajo.

Dice Unamuno: "Lo que llaman filosofía crítica es una filosofía sobre el método, es una metodología, y lo que podemos llamar filosofía estética, o, mejor, filosofía imaginada y sentida, es una filosofía sobre el estilo" (O.c.p.106-107). La contraposición entre filosofía crítica y filosofía estética responde a dos opciones de modernidad y de método. La primera está basada en la razón, y se inserta en esa línea historiográfica del tópico a la que aludíamos antes, dentro de la cual sólo parece ser posible un pensamiento filosófico "riguroso"; la segunda hunde sus raíces en la imaginación, la verdadera y más extensa facultad de la modernidad, que nos configura como seres, no ya racionales, sino imaginarios. La primera nos traza el camino que llevamos, la segunda, dice Unamuno, "un camino que nos lleva". No se trata ya tanto de método, de camino como progreso lineal, como de "modo", de irrigación sanguínea que teje una existencia reticular. Y es el estilo quien unifica los vericuetos y contradicciones de una vida dando fluidez a la misma. Es, en definitiva, la vida misma sabiéndose, es biografía. Como escritura de la vida tiene para Unamuno el estilo un ritmo biológico, del corazón, de la sangre, de la mano, el ritmo de la sinceridad y de la autenticidad donde se funden el alma y el cuerpo: "Y aquí, desterrado por mi sinceridad", dice el Unamuno escritor. Pero el estilo no sólo es biografía, escritura de la vida, sino que lo es a través de alguien, es decir, autobiografía: "Biografía es cosa de estilo y la más íntima del estilo. Todo estilo que lo sea es biográfico, describe una vida. Y aun mejor, es autobiográfico, describe la vida de aquel que lo tiene, del hombre cuyo es el estilo" (o.c. p. 70). De este modo, Don Quijote es una proyección de Cervantes, el que quiso haber sido, por lo que el personaje crea al autor (Cfr. o.c. p. 102) punto éste, como es sabido, de litigio entre Unamuno y Ortega. Quien replica: "¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado". Para él es Cervantes el modelo del filósofo, por su fidelidad al presente y las cosas, por su manera de salvarlas. Y en esta elección, en la teoría de la novela como género literario de la modernidad, se expresa también una elección vital, un estilo de vida.

La frase de Buffon, "el estilo es el hombre", implica para Unamuno que conocerse a sí mismo es conocer el propio estilo. Este es entendido por él en sentido esencial: se tiene o no se tiene. Por eso opina que el estilo no se hace sino que se nace con él y, en rigor, no se progresa en él, porque no se trata de algo cuantitativo, sino cualitativo, indefinible, inseparable de la propia existencia. Esta no tiene un carácter substancial sino contingente, es decir, que consiste en una unión del carácter y lo imperfecto y perecedero del instante en el que momento a momento manifiesta su plenitud. El estilo va unido así al instante, al momento de la vida: "...lo que hay que coger al vuelo no es el

día, es el instante que pasa. Y esto hace el estilo. El estilo, el estilete, clava en la eternidad el vuelo de las sombras de los pájaros del cielo” (o.c.p.126). El estilo no va unido al instante de la perfección sino a la perfección del instante en lo imperfecto mismo. El estilo es la plenitud de la fugacidad.

Pero esa plenitud sólo se logra en la fugacidad compartida. Desde esta perspectiva Unamuno plantea una sugerente estética de la recepción. La validez de un clásico y de sus escritos no viene dada por la intemporalidad de los mismos, sino por la temporalidad de los lectores. Los escritos siguen estando vivos (estar) no porque fueron (ser) vivos sino porque todo escribir es un decir y el leer un oír. Esta faceta “oratoria” de nuestros escritores españoles es para Unamuno un rasgo distintivo propio. Pero que se incardina en una propuesta del arte de escribir sumamente actual. Decir (escribir) y (oír) leer son tareas de creación entendidas hoy (Unamuno lo menciona explícitamente, Cfr. o.c. p, 127) como re-creación. Unamuno rompe con la tripartición de autor, obra y lector en una anticipación de la teoría contemporánea de la lectura. Así, dice el lector: “escribo lo que me dan a leer” (Ib).

El estilo es la forma de saber lo que se siente y de sentir lo que se sabe. Es la manera como Unamuno expresa la vieja ambición de las estéticas: superar sintéticamente la dicotomía entre sentimiento y conocimiento. Pero, además, invierte la apreciación del orden entre pensamiento y expresión. La lengua deja de ser mero instrumento para convertirse en algo fundamental. Su recomendación casi postrera a los españoles de pensar la lengua en que pensamos está basada ahora en esta confesión personal: “...mi pensamiento es lengua española que en mí piensa” (o.c. p. 117). Y de ahí (un elemento sobre el que insistirá más tarde Ortega) la importancia de las etimologías, ya que el ir a la raíz de las palabras es ir a la raíz del pensamiento y de lo humano. El libro de Unamuno está lleno de ellas y no por casualidad: es la construcción de una identidad a través de los orígenes del lenguaje que traemos (haciendo tradición) de / hacia nosotros mismos. Su defensa de la sinceridad, del estilo directo, parece indicar que el decir debería estar subordinado a lo que se dice, y no es así. Para Unamuno sólo cuando se logra expresar algo se logra pensar-lo. La expresión compartida es el signo del pensamiento logrado. El tema de la forma es, pues, fundamental. El estilo como traje espiritual es la carne de cada uno. Y así afirma: “...todo es forma. Y el fondo es la forma de las formas” (o.c., p. 50). Esto nos abre otra perspectiva que la superficial del Unamuno al que desbordan crispadamente los contenidos: se trata de una voluntad de estilo como tensión de la forma.