

LA ESTÉTICA DE ORTEGA

El zorro sabe muchas cosas; el
puercoespín sabe una, pero grande.

ARQUÍLOCO

Tal vez sea un prejuicio coleridgeano, pero al abordar a Ortega como filósofo y esteta prefiero suponer que fue, en cierto sentido, sistemático. Aunque se ha dado demasiada importancia a esta cuestión parece razonable aceptar que su filosofía tiene por lo menos un núcleo central. Esto no bastaría para hacer de él un filósofo sistemático, pero creo que no abusamos del término si logramos rastrear en todos los problemas filosóficos con que se enfrentó Ortega el nexo que los une con ese núcleo. Es muy claro que esto puede, en efecto, hacerse, sobre todo en sus ensayos sobre estética. En cierta ocasión, cuando Indalecio Prieto lo acusó de no hacer otra cosa que mariposear con la política, Ortega dio una curiosa réplica que podemos considerar como una declaración general: "Eso que el señor Prieto considera como una corbata vistosa que me he puesto, resulta ser mi misma columna vertebral que se transparenta"¹.

Este presupuesto inicial justifica que el enfoque principal de este trabajo sea doble. Quiero ante todo desenmarañar lo que parece haber sido el modo orteguiano de descubrir lo que he llamado el núcleo central de su filosofía, y localizar en el tiempo ese descubrimiento. Quiero mostrar, además, cómo las ideas concurrentes de Ortega sobre estética son función de ese mismo descubrimiento, y no, como se piensa a menudo, una serie de excéntricas y ocasionales ocurrencias. Finalmente, como confirmación de mis dos afirmaciones primeras, quiero subrayar ciertas semejanzas entre las ideas de Ortega y de Sartre sobre estética; al hacerlo sugiero que esa coincidencia se debe a que ambos reaccionaron de manera similar ante la fenomenología de Husserl. No es necesario advertir que

¹ JOSÉ GAOS, *Sobre Ortega y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española*, México, 1957, p. 125.

mi propósito al hacer esta comparación no es "modernizar" a Ortega, sino más bien confirmar mi descripción con la ayuda de un modelo paralelo.

I

A veces puede ser útil ignorar la cronología y leer las obras de un autor en el orden inverso al que fueron escritas. Si hacemos esto en el caso de Ortega, resulta más fácil observar que la mayoría de sus ensayos y libros importantes tienen en común una forma dialéctica de argumentación. Cuanto más explícitamente filosóficas son las obras, tanto más claro resulta esto. Yendo hacia atrás desde *Unas lecciones de metafísica* y *Qué es filosofía*, pasando por *El tema de nuestro tiempo* hasta *Meditaciones del Quijote* y uno de los ensayos más antiguos como "Sensación, construcción e intuición", podemos descubrir un esquema de tesis-antítesis-tesis que nos conduce al corazón del descubrimiento filosófico primario de Ortega y a los inicios de su sistema.

El mismo Ortega ha explicado de varias maneras por que no lo expuso todo de una vez. Así por ejemplo ha alegado timidez y ha declarado que lo que habría tenido que decir: que la conciencia era una mera hipótesis, era "la mayor enormidad" que podría haberse dicho entre 1913 y 1925. Pero creo que su ascetismo filosófico a este respecto se debía también a su sentimiento de lo inoportuno de semejante declaración, dado el momento histórico y filosófico que vivía España en vísperas de la primera Guerra Mundial. Como él mismo escribió años más tarde,

Mi vocación era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas. Acaso este fervor congénito me hizo ver muy pronto que uno de los rasgos característicos de mi circunstancia española era la deficiencia de eso mismo que yo tenía que ser por íntima necesidad. Y desde luego se fundieron en mí la inclinación personal hacia el ejercicio pensativo y la convicción de que era aquello, además, un servicio a mi país. Por eso toda mi obra y toda mi vida han sido servicio de España. Y esto es una verdad incommovible, aunque objetivamente resultase que yo no había servido de nada².

Cualesquiera que hayan sido las razones por las que Ortega escogió revelar su filosofía de manera gradual —y en lo que se refiere a España sus obras publicadas dan seguramente una idea menos clara de su desarrollo que sus conferencias universitarias

² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, 5ª ed., Madrid, 1961-62, t. 6, pp. 350-351. Las demás referencias corresponden a esta edición. Abreviaré en adelante O. C.

todavía en gran parte inéditas³—, su método dialéctico favorito nos remonta a la época en que se liberó de la tradición del idealismo filosófico al darse cuenta de hasta qué punto Husserl había repetido, aunque de manera mucho más sutil, los errores de Descartes. La conexión de esos dos nombres es esencial para fechar su “liberación”, pues aparece en una época tan temprana como 1913 en el ensayo “Sobre el concepto de sensación”, donde Ortega habla de Descartes en términos que implican también una alusión a Husserl. Todo el mundo está familiarizado con el ensayo de Ortega “Nada «moderno» y muy siglo xx”, de 1916, pero creo que muy pocos se dan cuenta de que con *moderno* Ortega quiere decir también precisamente la tradición del idealismo de Descartes a Husserl. Ortega nos está diciendo con sus presentaciones dialécticas que donde termina esta tradición empieza una nueva era, en el momento en que su propia filosofía ve la luz.

Examinemos pues brevemente la historia del encuentro de Ortega con Husserl. Esta relación ha sido tratada ya por críticos tan diferentes y de tanta autoridad como Julián Marías, Jean-Paul Borel y Ciríaco Morón Arroyo, para no mencionar a Ortega mismo. Pero pienso que queda mucho por esclarecer. Para conseguir la historia completa habrá que esperar a la publicación de las conferencias universitarias de Ortega, pero incluso los documentos que están hoy a la mano no parecen apoyar del todo la versión que da Marías de ese encuentro. Como es sabido, Marías sostiene que “Adán en el paraíso” (1910) contiene las ideas de “Vida” y “circunstancias”, que representan el primer paso filosófico importante de Ortega, pero según declaraciones del propio Ortega, empezó a estudiar seriamente a Husserl en 1912⁴. Además, siguiendo a Ortega, Marías también ha detallado lo básico de las críticas de este último a la noción husserliana de conciencia. Pero me parece que las referencias de Marías a esta crítica, en lo que hace al desarrollo de la filosofía de Ortega, tergiversa algo las cosas, pues aunque da a entender que la crítica del idealismo coincide con la génesis de la filosofía de Ortega, parece sugerir también que la crítica misma es un mero subproducto de la filosofía propia de Ortega y no su punto de partida. Después de mencionar la reacción de Ortega contra la orientación neokantiana de sus maestros de Marburgo, Marías dice que

... poco tiempo después, Ortega había llegado a posiciones propias, determinadas, como veremos, por la superación de todo subjetivismo e idealismo —sin recaer en la vieja tesis realista—, la exigencia de sistema y el predominio absoluto de la metafísica. Estas ideas, en

³ Véase J. FERRATER MORA, *Ortega y Gasset*, Barcelona, 1958, pp. 28-29.

⁴ J. ORTEGA Y GASSET, *Prólogo para alemanes*, Madrid, 1961, p. 66.

un proceso de maduración ininterrumpida, lo han llevado a su *sistema de metafísica según la razón vital*, y secundariamente han significado una crítica decisiva del idealismo⁵.

Aunque Ortega tampoco es más claro en cuanto a la importancia que Husserl tuvo en su propio desarrollo, al parecer trata este punto con mayor sencillez. Por ejemplo, en *Prólogo para alemanes* abre un paréntesis que resulta de diez páginas y que contiene su crítica de Husserl:

No llegué, pues, por ninguna insinuación positiva de origen personal, al pensamiento de que la realidad radical es la vida, esto es, el puro acontecimiento de la lucha entre un hombre y sus circunstancias. Fui guiado hasta él por los problemas mismos que entonces la filosofía tenía planteados. Repito que no es ésa buena oportunidad para exponer la cuestión... Sólo a modo de signo cabalístico dirigido a aquellos de entre mis lectores que se ocupan de técnica filosófica, diré que la trayectoria de mis meditaciones fue ésta (pp. 65-66).

Siguen las diez páginas de su crítica de Husserl y después Ortega cierra su paréntesis con estas palabras:

Éste fue el camino que me llevó a la Idea de la Vida como realidad radical. Lo decisivo en él —la interpretación de la fenomenología en sentido opuesto al idealismo, la evasión de la cárcel que ha sido el concepto de “conciencia” y su sustitución por el de simple coexistencia de “sujeto” y “objeto”, la imagen de los *Dii consentes*, etc.— fue expuesto en mis cursos desde 1914, pero muy especialmente en una lección titulada “Las tres grandes metáforas”, dada en Buenos Aires en 1916... (*Ibid.*, pp. 75-76).

Si no me equivoco, Ortega sugiere aquí que al aplicar el método fenomenológico a la fenomenología de Husserl descubrió la sustancia de lo que llamaría más tarde “la Idea de la Vida como realidad radical”, en otras palabras la piedra angular de su filosofía. Pero si esto es cierto, se siguen por lo menos dos cosas: 1) Puesto que no empezó a estudiar a Husserl hasta 1912, entonces no hay en “Adán en el Paraíso” lo que Marías dice que contiene, y 2) hay, según el propio Ortega, una conexión *causal* entre su crítica del “concepto fenomenológico de la conciencia” y la génesis de su filosofía propia. ¿Cuáles son entonces los primeros indicios de la sustancia de la ulterior crítica que Ortega en el citado paréntesis hace a Husserl? Esta parte de mi trabajo es un breve comentario sobre tres de los ensayos que Ortega escribió entre 1913-14: “Sensación, construcción e intuición”, “Sobre el concepto de sensación” y “Ensayo de estética a manera de prólogo”.

⁵ JULIÁN MARIÁS, *Historia de la filosofía*, 19ª ed., Madrid, 1966, p. 434.

Es un problema saber si Ortega se sintió atraído hacia Husserl por su ensayo "La filosofía como ciencia rigurosa", de 1910, y porque Ortega, decidido antipositivista, tenía interés en realzar tanto la filosofía como la ciencia en España, o si se volvió hacia Husserl porque éste parecía marcar un abandono de la "cosa-en-sí" para volverse hacia "las cosas mismas". Sea como sea, Ortega vio en seguida —en el primero de los tres ensayos citado arriba— que la intuición husserliana daba una solución al problema del conocimiento que no ofrecían ni el empirismo radical (Mach, Ziehen) ni el idealismo crítico (Natorp y Cohen) y se sintió igualmente interesado en la pretensión de Husserl de poder fundar una teoría de la teoría sin ningún presupuesto. Pero en el primer ensayo de 1913, en el que aparece el nombre de Husserl, no hay ningún indicio claro de que Ortega haya ido *más allá* de Husserl. No sucede lo mismo con el otro ensayo de ese mismo año, "Sobre el concepto de sensación", porque aquí, además de una descripción bastante completa del método fenomenológico —se explica la Tesis Natural y su puesta entre paréntesis—, vemos a Ortega expresar un interés que irá a contracorriente de la dirección inicial de la fenomenología. No contento con anotar simplemente que una vez que Descartes y Husserl han realizado sus respectivas "puestas entre paréntesis" de toda afirmación o negación de la realidad de las cosas, éstas siguen poseyendo "una firmeza, un ser absolutos tomados como meras cogitaciones", Ortega prosigue (como Husserl) hablando de "el ser real, el ser trascendente":

Lo real tiene dos haces: lo que de él *aparece* en la conciencia, lo que de él se manifiesta, y además, aquello de él que no se manifiesta. Así un cuerpo físico es esencialmente una dualidad: poseyendo tres dimensiones no puede manifestarse, aparecer, sino en una serie sucesiva de *cogitaciones* (que en este caso llamaremos percepciones) parciales, ahora de un lado, luego de otro, etc. Mas como tiene profundidad, tiene un interior que habrá de irse a su vez manifestando en series de percepciones hasta el infinito, de suerte que lo que él es como realidad integral nunca pasará por completo a hacerse patente, a ser fenómeno, a ser conciencia⁶.

Ahora bien, mientras que el propósito de Husserl —en el pasaje de las *Ideas* a que se refiere Ortega aquí— es mostrar que, como dice A. Gurwitsch, "objetos idénticos e identificables pueden existir para, y alzarse frente a una conciencia cuyos actos se suceden perpetuamente unos a otros"⁷, y mostrar además que lo que no

⁶ O.C., t. I, pp. 254-255.

⁷ ARON GURWITSCH, "On the intentionality of consciousness", en *Phenomenology: The philosophy of Edmund Husserl*, ed. by J. J. Kockelmans, New York, 1967, p. 127.

puede “destilarse” como sentido carece de todos modos de importancia por cuanto es meramente contingente, Ortega por su parte parece tan interesado en esa transfenomenalidad de lo real como en el conocimiento apodictico de sus aspectos. La ventaja de Ortega sobre Husserl en este punto se debe a que su pensamiento es a la vez crítico y dialéctico: puede vivir el pensamiento de Husserl desde adentro, y al mismo tiempo permanecer fuera y ver hasta qué punto el problema y el propósito de Husserl circunscriben la dirección de su pensamiento. Como lo especifica Zubiri, debido a que Husserl hizo una distinción a priori entre el conocimiento absoluto y el empírico, se vio llevado a subsumir el concepto de esencia bajo el de absoluto y a hacer de este último una forma de conocimiento, con el resultado de que “en lugar de buscar lo absoluto en las cosas, lo que hace Husserl es acotar dentro de éstas aquella zona a la que alcanza este saber, absoluto en sí mismo”⁸. En otras palabras, la estrategia de Husserl era ésta: puesto que lo que la mente podía conocer absolutamente eran “cosas mentales” tales como esencias y conceptos, el mundo debe “reducirse” a significados que la mente puede conocer absolutamente, es decir, indudablemente.

Es difícil estar seguro de qué reservas tenía Ortega respecto a la teoría del conocimiento expuesta en las *Ideas* de Husserl, publicadas en la primavera de 1913. Pero en “Sobre el concepto de sensación”, cuya primera entrega apareció en la *Revista de Libros* en junio del mismo año, lo que está implicado es que, si las *Investigaciones lógicas* de Husserl y su *Ideas* condujeron, como lo observó Georges Gurvitch, “a una teoría del conocimiento de lo ideal, no proporcionaron una teoría del conocimiento de lo real”⁹, y ésta era de primera importancia para Ortega. En este punto podemos pues suponer que el libro reseñado en “Sobre el concepto de sensación” fue escogido porque trataba fenomenológicamente de la percepción *visual*, que Ortega había prestado especial atención a los pasajes de las *Ideas* de Husserl en las que el autor exponía la correlación noética-noemática de la intencionalidad, y que Ortega estaba en proceso de elaborar una teoría del conocimiento (y del Ser) que pudiera verdaderamente “salvar las apariencias”. Al parecer hay algo de esta prototeoría tras la noción orteguiana de concepto en las *Meditaciones del Quijote*, y también parece haber determinado la dirección de su estética de la primera época.

Aunque el último de los tres ensayos se intitula “Ensayo de estética a manera de prólogo”, quisiera examinarlo primero en la medida de lo posible, por la luz que arroja sobre la *sustancia* de

⁸ XAVIER ZUBIRI, *Sobre la esencia*, Madrid, 1963, p. 28.

⁹ GEORGES GURVITCH, *Les tendances actuelles de la philosophie allemande: E. Husserl, M. Scheler, E. Lask, N. Hartmann, M. Heidegger*, Paris, 1930, p. 59.

la crítica orteguiana a Husserl, y por lo que Ortega, a pesar de su crítica, parece dispuesto a retener de la idea husserliana de intencionalidad. Hay algo paradójico en este rechazo y aceptación simultáneos, pues sin las nociones husserlianas de conciencia, de reducciones y de conciencia pura es difícil imaginar cómo puede seguir Ortega hablando en términos husserlianos de una intuición de esencias y significados, como lo hace en este ensayo. Lo que Ortega ha hecho, probablemente, es aceptar las dos primeras reducciones y rechazar la tercera, la egológica, de manera muy similar a como lo había hecho Sartre muchos años después. Lo que no es materia de especulación es que este ensayo sobre estética de 1914 contiene la primera versión detallada de lo que Ortega llamaría más tarde su "objeción liminar a la Fenomenología"¹⁰.

Como era de esperarse, el propósito de Ortega en este ensayo no es hacer una crítica directa de la fenomenología de Husserl, sino más bien preparar una posición filosófica desde la cual atacar la idea de subjetividad, en este caso un supuesto acceso directo del autor a su propia subjetividad, en cuanto tiene que ver con el problema de la expresión en el arte y la cuestión del estilo. Para hacer esto, somete la descripción husserliana de las reducciones fenomenológicas a una descripción fenomenológica ulterior. Según Husserl, después de la *epoché* lo que nos interesa, lo que tomamos como verdadero, lo vemos desinteresadamente y no lo tomamos ya como evidencia. Es posible pues reflexionar sobre la relación intencional tanto en su aspecto "noético" como en su aspecto "noemático", es decir, en el primer caso, el sujeto-en-relación-con-el-objeto, y en el segundo, el objeto-en-relación-con-el-sujeto. Ésta es la sustancia de la relación intencional: "Estos dos aspectos de la relación intencional —dice R. Schmidt— son estrictamente correlativos. No hay objeto si no es objeto para algún sujeto, ni sujeto si no tiene un mundo como su objeto"¹¹. Pero según Husserl, para abrir a la reflexión la relación noética-noemática debe realizarse la reducción trascendental-fenomenológica. Antes de la reducción, en la actitud natural, estamos espontáneamente interesados en el mundo: amamos algo en el mundo, odiamos algo en el mundo, creemos en algo en el mundo. Nuestra atención es indivisa; y aunque algunas veces nos damos cuenta, nunca somos conscientes. Este punto es fundamental; como dice Sartre, si somos interrumpidos podemos decir qué estábamos haciendo, pero, incluso de acuerdo con Husserl, *en el acto* el yo permanece anónimo. Sin embargo, Husserl afirmó que, en la reducción, este yo anónimo tenía el poder de desconectar la cualidad o el poder de vivir-en-el-acto del yo-objeto-de-reflexión,

¹⁰ O.C., t. 8, p. 274, nota 2.

¹¹ RICHARD SCHMITT, "Husserl's transcendental-phenomenological reduction", en *Phenomenology*, ed. cit., p. 67.

para contemplarlo, como dice Ortega, sin tomarlo en serio, pero a la vez para ponerlo como ser absoluto. A estas afirmaciones Ortega respondió insistiendo en cambio en la absoluta prioridad del acto de pensamiento constituyente, ejecutivo, tal como lo describe Husserl al hablar de la actitud natural. En este nivel, que es el del pensamiento, el amor o el odio transitivos, apunto a un objeto trascendental y no estoy en contacto con el acto mismo de pensar, amar u odiar. Así la conciencia no existe en este estadio; aparece únicamente cuando reflexiono sobre mi pensamiento, pero entonces ya no estoy en contacto con el objeto. En otras palabras, puedo estar consciente de mis experiencias o puedo vivirlas, pero no puedo hacer ambas cosas simultáneamente. Es posible reflexionar sobre el *recuerdo* de un acto, pero no sobre el acto vivido mismo. Esto se debe, por supuesto, a que ya no estamos viviendo el acto, sino que vivimos ahora el acto de reflexionar. Así la conciencia pura, lejos de ser la realidad primaria, no era sino una construcción intelectual o hipótesis, y una reducción fenomenológica en sentido estricto era imposible. Esto significaba para Ortega que la relación intencional primaria y espontánea sujeto-objeto debe permanecer siempre anónima como acto y como presencia, pues durante el acontecimiento no puede verse desde fuera, y después del acontecimiento la prioridad, la espontaneidad de poner y de apuntar ha pasado del acto sobre el que se reflexiona al nuevo acto de reflexión, que a su vez ha de permanecer anónimo hasta que haya dejado de vivirse y sea objeto de reflexión por un tercer acto. Todo esto es lo que presupone Ortega en el "Ensayo de estética" con respecto a las nociones husserlianas de conciencia y de reducciones. Pero esto significaba también, como dice Marías, que "La fenomenología, al pensarla a fondo, nos descubre su última raíz errónea y nos deja fuera de ella, más allá de ella: instalados, no en la conciencia, porque *en rigor no la hay*, sino en la realidad radical que es la vida"¹².

Por otra parte —como ya lo había mostrado Husserl en las *Investigaciones lógicas* y reiterado luego en las *Ideas*— es una confusión decir, como dice Marías, que en la relación intencional "tengo contacto con el algo de una manera *real* y efectiva" (el subrayado es mío), porque, de hecho, el noema de percepción debe distinguirse siempre del objeto real, del mismo modo que debe distinguirse del acto mismo de percepción. Lo que hace que el objeto sea real, objetivo y el mismo, a pesar de las diferencias y sucesivas visiones que tenemos de él, es una síntesis de noemata, una unidad ideal, como la había llamado Husserl en las *Investigaciones lógicas*. Esto significaba que pertenecía al mismo orden que los sentidos y las significaciones. He aquí cómo describe Ortega los componentes de

¹² J. MARÍAS, *op. cit.*, p. 436.

un acto intencional en una nota de "Sobre el concepto de sensación":

Todo acto de conciencia es referencia a un objeto por medio de lo "intencional" del acto. El correlato del acto no es el objeto —por ejemplo, el sol de quien hablo— sino aquel "objeto inmanente", aquel "sentido" por medio del cual pienso, me refiero al sol. El correlato de la percepción es lo percibido, no el objeto trascendente a mí¹³.

Lo que al parecer subyace detrás de la parte "filosófica" del "Ensayo de estética a manera de prólogo" es que una descripción más radical de la reducción egológica que la ofrecida por Husserl en las *Ideas* llevó a Ortega a la conclusión de que la vida, no la conciencia pura, era "la realidad radical". Pero al concluir esto, y al reconocer la prioridad insoslayable de lo que él llamó "la conciencia primaria, ingenua", aceptaba la herencia de la descripción fenomenológica husserliana de la percepción real como algo que contiene a la vez componentes reales o sensoriales y *también* ideales. De estas unidades ideales o noemata podía haber conocimiento apodíctico en la reflexión, pero de los objetos en cuanto "vividios" en la relación intencional primaria no podía haber en absoluto un conocimiento inmediato de su ser porque el ser se define ahora como *ejecutividad* y no como conciencia y como algo que sólo puede conocerse desde "dentro". Por supuesto, en el "Ensayo de estética a manera de prólogo" Ortega no menciona el conocimiento apodíctico de unidades ideales o de noemata. Pero al hablar repetidamente de *ejecutividad* quiere decir algo como intencionalidad, y cuando habla de "imagen, concepto *de*" en oposición al "verdadero ser" se está refiriendo sin duda alguna a la distinción husserliana entre precepto o aspecto y unidad ideal. Volvamos al "Ensayo de estética" para ver cómo estas dos nociones, derivadas de su contacto con Husserl, se combinan para formar las bases de la primera excursión técnica de Ortega en el reino de la estética.

II

Como hemos visto, el "Ensayo de estética" de 1914 es un raro ejemplo de la crítica de Ortega a la tercera reducción fenomenológica de Husserl y a su noción de conciencia, de modo que sería útil mostrar aquí que su crítica de Husserl es, en muchos aspectos, notablemente similar a la de Sartre; veremos luego cómo las ideas estéticas resultantes son también similares en los dos. Por esta razón quiero comparar a continuación la argumentación de Ortega

¹³ *Apuntes sobre el pensamiento*, Madrid, 1966, p. 95, nota 1.

contra el subjetivismo con la de Sartre, para ver después cómo resulta en una noción particular de la imaginación creadora (parecida a la de Sartre), describir los puntos de vista de Ortega sobre otros temas específicos de estética en los que parece acercarse a las conclusiones de Sartre, y finalmente mostrar cómo el distanciamiento de Ortega respecto de la fenomenología da coherencia temática a tres ensayos sucesivos: "Ensayo de estética a manera de prólogo" (1914), *Meditaciones del Quijote* (1914) y *La deshumanización del arte* (1925).

Hemos visto ya que la crítica de Ortega a la subjetividad en "Ensayo de estética" es un rechazo de la noción misma de la conciencia. Ortega empieza por observar que ciertos verbos parecen describir sobre todo acontecimientos de primera persona, y otros, de tercera persona; para el primer caso da como ejemplo desear y sentir dolor y andar para el segundo. A base de estos ejemplos descubre que el "yo" es "todo —hombres, cosas, situaciones—, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose". De modo que el "yo" es el "yo ejecutivo", o lo que llama en *Prólogo para alemanes* "la conciencia primaria, ingenua". Presenta luego una ley general:

¿Cómo expresaríamos de un modo general esa diferencia entre la imagen o concepto del dolor y el dolor como sentido, como doliendo? Tal vez haciendo notar que se excluyen mutuamente: la imagen de un dolor que no duele, más aún, aleja el dolor, lo sustituye por una sombra ideal. Y viceversa: el dolor doliendo es lo contrario de su imagen; en el momento que se hace imagen de sí mismo deja de doler (*O.C.*, t. 6, p. 252).

La conclusión es que no podemos conocernos a nosotros mismos, colocarnos a nosotros mismos en una postura reflexiva ante ese "yo ejecutivo", "porque es indisoluble del estado de perfecta compenetración con algo, porque es todo en cuanto intimidad" (*loc. cit.*). Con la expresión "el estado indisoluble de perfecta compenetración" Ortega lleva la noción de intencionalidad al terreno de la estética: toda conciencia es conciencia *de* algo (real o ideal), y cuando se rompe el lazo con ese "algo", no hay ya un "yo ejecutivo" que está intrincado en el mundo, sino uno nuevo que reflexiona sobre el "yo" previo en "perfecta compenetración" con su objeto intencional que ahora es sólo, digamos, un recuerdo, "una sombra ideal". Pero se sigue de esto que el "yo ejecutivo" no puede *nunca* captarse en persona. Es decir que no existe *en* la conciencia sino sólo *para* la conciencia. "Cuando yo siento un dolor —dice Ortega—, cuando amo u odio yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando" (*loc. cit.*). Y prosigue: "Para que yo vea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve el otro doliente es

ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante" (*ibid.*, pp. 252-253).

Por consiguiente, no tengo ese acceso privilegiado a mí mismo que siempre supuse: "Ese *yo*, a quien mis conciudadanos llaman Fulano de Tal, y que soy yo mismo, tiene para mí, en definitiva, los mismos secretos que para ellos y viceversa: de los demás hombres y de las cosas no tengo noticias menos directas que de mí mismo" (*ibid.*, p. 253). Ahora comparemos esto con el propósito de Sartre tal como lo expresa al principio de su ensayo de 1937: "La trascendencia del Ego":

Para la mayoría de los filósofos el ego es un "habitante" de la conciencia. Algunos afirman su presencia formal en el corazón de la *Erlebnisse*, como un principio vacío de unificación. Otros —psicólogos en su mayoría— pretenden descubrir su presencia material, como centro de deseos y actos, en cada momento de nuestra vida psíquica. Quisiéramos mostrar aquí que el ego no está ni formal ni materialmente *en* la conciencia: está afuera, *en el mundo*. Es un ser del mundo, como el ego de otro¹⁴.

Para Sartre pues, como para Ortega, el "ego es una unidad noemática más que noética. No de otra manera existen un árbol o una silla"¹⁵. Y las conclusiones de ambos son igualmente similares. Según Sartre,

No hay ya una "vida interior" en el sentido en que Brunschvicg opone "vida interior" y "vida espiritual", porque no hay nada que sea un *objeto* y que pueda al mismo tiempo formar parte de la intimidad de la conciencia. Las dudas, el remordimiento, las llamadas "crisis mentales de conciencia", etc. —en una palabra todo el contenido de los diarios íntimos— se convierte en pura comedia¹⁶.

Y Ortega concluye en su ensayo:

De suerte que llegamos al siguiente rígido dilema: 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 relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en imagen deja de ser intimidad. Cuando decía que en el "yo ando" nos referíamos a un andar que fuera

¹⁴ JEAN-PAUL SARTRE, *The transcendence of the Ego*. Tr. and annotated by F. Williams and R. Kirkpatrick, New York, 1957, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 93-94.

visto por su interior, aludía a una relativa interioridad; con respecto a la imagen del moverse un cuerpo en el espacio es la imagen del movimiento de mis sensaciones y sentimientos como una interioridad. Pero *la* verdadera intimidad que es algo en cuanto ejecutándose está a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo interno.

La intimidad no puede ser objeto nuestro ni de la ciencia, ni en el pensar práctico, ni en el representar imaginativo, y sin embargo, es el verdadero ser de cada cosa, lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud (*O.C.*, t. 6, p. 254).

Lo que Ortega ha hecho es volver del revés la noción de la intencionalidad de la "conciencia". El resultado es ir más abajo de la hipóstasis tradicional de la conciencia y de la idea de la adecuación de la mente y la cosa, para llegar a un terreno previo: el del hombre-que-vive-en-el-mundo. El hombre es una apertura al mundo, pero al mismo tiempo está racionalmente separado del mundo. Y ésta es la premisa donde toma su punto de partida la estética de Ortega. Porque el arte es una de las soluciones a este dilema cognitivo. El objeto estético, cuya naturaleza nos falta aún describir, da la ilusión de proporcionar un acceso al "yo ejecutivo" de las cosas. El ejemplo de Ortega es *Il Pensieroso*, una estatua. Cuando observamos a un hombre pensando estamos conscientes de la absoluta distancia entre el hombre que piensa y la imagen que tenemos del acontecimiento visto desde fuera. Pero en nuestra contemplación estética de la estatua, dice Ortega, "tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente" (*ibid.*, p. 255). Y esto es así porque, debido a las razones ya anotadas, incluso mi propia experiencia de pensar está tan absolutamente alejada de mi conocimiento como el pensar de cualquier otro. De esta manera Ortega parece desechar una teoría expresiva del arte, porque sigue diciendo: "Nada más falso que suponer en el arte un subterráneo de la vida interior, un método para comunicar a los demás lo que fluye en nuestro subterráneo espiritual" (*loc. cit.*). Como Croce, Ortega parece atacar también el punto de vista de que todos somos artistas, sólo que carecemos de la pericia técnica para actualizar una idea o una obra de arte preexistentes en la mente. Es decir, ambos objetan, como también lo hace Sartre, lo que podríamos llamar la idea de la imaginación tal como podría expresarla Hume, a la que A. Manser describe de esta manera:

En la mente se alzan "imágenes mentales" que son en muchos aspectos como las percepciones efectivas de objetos externos. Estas imágenes son de dos clases, las de la imaginación reproductiva o fantasía, combinaciones de fragmentos de la imaginación reproductiva en formas nuevas. Una persona que es hábil en este último

proceso tiene una "buena imaginación" y tiene probabilidades de ser un artista o un escritor¹⁷.

Contra este punto de vista, Sartre y Ortega, en concordancia con la concepción de la intencionalidad, hablarían de objetos *apuntados*, es decir los objetos mismos y no lo que sucede en nuestras mentes. Esto es razonable porque, como observa Manser, "la cantidad de imaginación que experimentan diferentes personas varía sin que haya ninguna variación correspondiente en sus poderes o su pensamiento"¹⁸. Tal como lo describe Ortega, el proceso se desarrolla más o menos así: en la creación de ese objeto microestético que es una metáfora, el artista establece una analogía entre dos imágenes similares pero diferentes, que trae a la existencia un objeto nuevo o una nueva imagen que apunta a un nuevo objeto irreal. Este nuevo objeto provoca una emoción estética, parece ser un objeto visto como pura interioridad, como *ejecutividad*, porque aparece contra el fondo de sentimiento que provocaron las imágenes originales, pero que pasó inadvertido mientras fueron objetos de conciencia vividos. Esto significa que los sentimientos reales no pueden expresarse en el arte; en cambio, un sentimiento es un *medio* de expresión, no lo que es expresado. De tal manera que la creación artística se basa en la destrucción de las imágenes reales y la preservación de los sentimientos relativos a los dos objetos previos, objetivados ahora en el nuevo objeto. Dice Ortega que

La peculiar manera que en cada poeta haya de desrealizar las cosas es el estilo. Y como, mirado por la otra cara, la desrealización no se logra si no es por una supeditación de la parte que en la imagen mira al objeto a la parte que en ella tiene de subjetiva, de sentimental, de porciúncula de un *yo*, se comprende que haya podido decirse: el estilo es el hombre.

Pero no se olvide que esa subjetividad sólo existe en tanto que se ocupe con cosas, que sólo en las deformaciones introducidas en la realidad aparece. Más claro: el estilo procede de la individualidad del "yo" [es decir el "yo ejecutivo"], pero se verifica en las cosas¹⁹.

Por eso puede decirse con Ortega que cada poeta es un nuevo diccionario, o que el más perfecto emblema del creador de acuerdo con los fenomenologistas no es ni el espejo mimético ni la lámpara expresiva, sino ese "espejo ardiendo" que era para Salinas el emblema del amante. Pasemos ahora a la idea orteguiana de la imaginación como libertad. Ortega distingue entre arte y ciencia, pero no en la importancia de la imaginación para una y otra. El mundo,

¹⁷ ANTHONY MANSER, *Sartre: A philosophic study*, New York, 1967, pp. 20-21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *O.C.*, t. 6, p. 263.

materia bruta, es una carga que pesa de igual manera sobre los poetas y los científicos. Pero ambos se caracterizan por su capacidad de imaginar lo que no es, de negar lo real, ponerlo entre paréntesis, ir más allá y añadirle idealidad, ya sea en forma de teorema o de poema. En *La deshumanización del arte* dice Ortega:

Vida es una cosa, poesía es otra—... No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de "auctor", el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio.²⁰

Tal vez quede claro ahora que cuando Ortega habla de "un irreal continente", como en el pasaje arriba citado, o cuando habla de añadir "facetas nuevas de sensibilidad ideal" al alma española, como en las *Meditaciones del Quijote*, no está escribiendo "mera" literatura sino que tiene en mente algo que es específicamente filosófico. Hemos visto ya cómo explica el proceso creador y cuál es, según él, la naturaleza del placer estético, pero para insistir en ello examinemos los puntos de vista de Ortega sobre otros dos problemas de estética relacionados con éstos: el estatuto ontológico de la obra de arte y la naturaleza del objeto estético. La referencia que de paso haremos sobre Sartre, no es aquí un simple añadido sino un dato esclarecedor.

El modelo de noción tanto de Ortega como de Sartre de la naturaleza y del estatuto ontológico del objeto artístico debe buscarse en las *Ideas* de Husserl, obra en la que el autor analiza el acto de observar el grabado de Durero "Un caballero, la muerte y el diablo". Según Husserl, lo que vemos cuando miramos el grabado como obra de arte es 1) la materia física que se nos ofrece, constituida por líneas, papel y marco; pero de inmediato nos percatamos de 2) las representaciones del Caballero en su caballo, la figura de la muerte y el diablo. Y detrás de éstos están 3) las imágenes de los objetos representados, un caballero de carne y hueso, la figura decrepita de la muerte, y la figura infernal del diablo, objetos a los que se refieren las representaciones del punto 2²¹. Estas figuras a las que se hace referencia están presentes como ausencias, literalmente no están en ninguna parte, pero son objetos ideales. El acto físico de referirse a ellos es un acto mental, pero los objetos mismos son extramentales como los centauros.

²⁰ O.C., t. 3, p. 371.

²¹ EUGENE F. KAELIN, *An existentialist aesthetic: The theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1962, p. 32.

Ahora veamos cómo describe Ortega la estatua *Il Pensieroso*, a la vez que contesta a la pregunta de cuál es el objeto final de la contemplación estética. Ante todo no es el bloque de mármol como “imagen de una realidad”. Su existencia material estaría fuera de la cuestión si pudiéramos recordarla en todos sus detalles. Nuestra conciencia de su realidad como mármol no entra en nuestro goce estético —o más bien entra únicamente en la medida en que nos pone en presencia de un objeto puramente imaginario: la imagen total pero imposible de la estatua. Tampoco el objeto imaginario es el objeto de nuestro goce estético. Éste no es esencialmente diferente de la estatua real; simplemente lo consideramos diferente, es decir como no existente. Más bien, dice Ortega,

...el *Pensieroso* es un nuevo objeto de calidad incomparable con quien nos sentimos en relación merced a aquel objeto de fantasía. Empieza justamente donde acaba toda la imagen. No es la blancura de este mármol, ni estas líneas y formas, sino aquello a que todo esto alude... y que hallamos súbitamente ante nosotros con una presencia de tal suerte plenaria que sólo podríamos describirla con estas palabras: absoluta presencia²².

El objeto estético es pues “una nueva corporeidad *sui generis*”, de la que puede encontrarse un buen ejemplo en un personaje de novela, como don Quijote, que no es ni “un sentimiento mío ni una persona real o imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el ámbito estético, distinto del mundo físico y del mundo psicológico”²³. La correspondencia entre los textos de Husserl y de Ortega es exacta. En ambos encontramos el medio físico configurado de una cierta manera, la representación de figuras y los objetos a los que se refiere la representación. Cualquiera puede percibir la presentación física, el hecho material del grabado o de la estatua, pero se requiere una clase especial de aprehensión para alcanzar el objeto estético mismo. Y aunque esta noción de objeto estético parecería que no toma en cuenta los valores “formales” de una pintura o de una estatua, no es así. Porque como dice Ortega en otro lugar:

Todo cuadro, toda escultura es una imagen y en toda imagen se compenetran dos objetos: uno presente, los pigmentos y las líneas o el volumen del mármol; otro ausente, a saber, lo que el pigmento y el mármol representan. Y ni uno ni otro, aislados, son la obra bella, sino el uno con el otro, en esencial mutación y pareja indisoluble²⁴.

²² *O.C.*, t. 6, p. 255.

²³ *Ibid.*, p. 262.

²⁴ *O.C.*, t. 2, p. 64.

También para Sartre la obra de arte o, podríamos decir, el objeto estético, es una no realidad que exige un modo especial de aprehensión, lo que Sartre llama una conciencia imaginativa, opuesta a la conciencia cognoscitiva. Si ante un retrato de Carlos VIII insistimos en percibir el lienzo, la pintura, etc., el objeto estético no aparecerá. Y puesto que este objeto es "el objeto de nuestras apreciaciones estéticas", dice Sartre²⁵, nos damos cuenta de que, "en un cuadro, el objeto estético es algo *irreal*". Lo que es real, no debemos ignorarlo, son los resultados de las pinceladas, el lienzo, su textura, el barniz que recubre los colores. Pero todo esto no constituye el objeto de apreciación estética. Lo que es "bello" es algo que no puede experimentarse como percepción y que por su naturaleza misma está fuera del mundo". Lo que el pintor ha hecho es elaborar un material análogo por medio del cual todos pueden asir la imagen del artista *como* imagen. No hay, dice Sartre, ninguna "transición de lo imaginario a lo real". En cambio, prosigue, "La pintura debería concebirse como una cosa material *visitada* de vez en cuando (cada vez que el espectador asume la actitud imaginativa) por una irrealidad que es precisamente el *objeto pintado*".

En un pasaje que parece hacer eco a las observaciones de Ortega sobre el lugar del sentimiento real en la apreciación del arte de una metáfora, dice Sartre que el goce estético es bastante real, "pero no es captado por sí mismo, como si fuera producido por un color real: no es sino una manera de aprehender el objeto irreal, y lejos de dirigirse hacia la pintura real, sirve para constituir el objeto imaginario a través del lienzo real"²⁶.

Podríamos seguir comparando a Sartre y a Ortega mediante la yuxtaposición de textos y problemas específicos sobre estética —los dos, por ejemplo, han escrito sobre lo que Diderot llamó la paradoja del actor—; pero me parece que hemos examinado bastante de sus obras para concluir que están esencialmente de acuerdo en cuanto al estado ontológico de la obra de arte (no está en ninguna parte, es irreal), sobre el objeto estético (es ideal, como los "significados" de Husserl), e incluso sobre la función de la emotividad en el placer estético. Y parece claro que ambos llegaron por separado a conclusiones similares porque cada uno adaptó la noción husserliana de intencionalidad a sus propios fines.

III

Después de haber dedicado tanto espacio a mostrar de qué manera y en qué medida Ortega se parece a Husserl y a Sartre, y es-

²⁵ J.-P. SARTRE, *The psychology of imagination*. Tr. by B. Frechtman, New York, 1966, p. 246

²⁶ *Ibid.*, p. 249.

pecialmente a este último en lo que hace a la estética, justo es que terminemos mostrando también cómo Ortega se parece a sí mismo. Es decir, en qué medida las nociones que hemos descrito aparecen y reaparecen en sucesivas obras de crítica. Después de lo que hemos visto, no es difícil demostrar que, en efecto es así, aunque puede objetarse que parece haber un cambio cualitativo en sus ideas desde un ensayo de juventud como "Ensayo de estética a manera de prólogo" hasta uno de la madurez como "La reviviscencia de los cuadros". Pero éste es problema para otro trabajo. Limitémonos más bien a echar una ojeada a las *Meditaciones del Quijote* y a *La deshumanización del arte*, para ver cómo reaparecen y qué forma adoptan las ideas que hemos examinado ya en el "Ensayo de estética".

En lo que se refiere a la primera obra, me parece claro que la descripción que allí hace Ortega de la manera extraña de ser en el mundo de don Quijote tiene su origen en la adaptación que hizo Ortega de la idea de intencionalidad como rasgo casi determinante de la conciencia. Y por una curiosa inversión, el resultado es hacer de don Quijote, personaje de una novela, el prototipo del artista de acuerdo con la noción derivada de la fenomenología por Ortega. Porque don Quijote es ante todo "El poeta [que] aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente". Pero esto no se dice como se diría hablando de un poeta romántico, sino del poeta como fenomenólogo. De las formas transitorias que son los molinos de CRIPTANA, don Quijote saca el "sentido" y el "sentido" es que son gigantes. Aunque es cierto, dice Ortega, que don Quijote no está bien de la cabeza, esto no resuelve nada, porque

Lo que en él es anormal, ha sido y seguirá siendo normal en la humanidad. Bien que estos gigantes no lo sean, pero... ¿y los otros?;... ¿De dónde ha sacado el hombre los gigantes? Porque ni los hubo en *realidad*. Fuere cuando fuere, la ocasión en que el hombre pensó por vez primera los gigantes no se diferencia en nada esencial de esta escena cervantina. Siempre se trataría de una cosa que no era gigante, pero que mirada desde su vertiente ideal tendía a hacerse gigante²⁷.

Parecería pues que el divino papanatas es en realidad un filósofo muy sofisticado, porque los gigantes, prosigue Ortega, son objetos ideales como la verdad y la justicia, e incluso como la cultura misma y, con don Quijote, no pertenecen ni al mundo físico ni al mundo psicológico, sino que son enteramente nuevos. Hay todavía otra manera aún más fundamental en que la correlación de intencionalidad sujeto-objeto conduce al corazón de la novela de

²⁷ O.C., t. 1, p. 385.

Cervantes, porque indudablemente subyace detrás de lo que acabó por llamarse el perspectivismo de Ortega, que en un principio fingió descubrir Ortega como la esencia del método novelístico de Cervantes. Como se recordará, uno de los propósitos de Ortega en las *Meditaciones* es descubrir "la manera cervantina de acercarse a las cosas". Qué es exactamente esa manera no queda aclarado explícitamente en las *Meditaciones* pero fue explicado en una conferencia que Ortega dio en el Ateneo en 1915, y parece describir exactamente lo que más tarde los críticos *literarios* han llamado el perspectivismo de Cervantes en el *Quijote*. En 1915 (Antonio Machado estaba entre el público) Ortega dijo:

Juzgamos absurdos, a lo mejor, los actos de un hombre sin advertir que, quizá, son en él reacciones ante cosas que nosotros no vemos, pero que él tiene delante. Al canalla los movimientos del hombre puro o heroico parecen siempre una farsa: y es que el hombre encanallado no encuentra en su paisaje esos delicados objetos que llamamos lo noble, lo digno, lo excelente [...]. No existe, pues, otra manera de comprender íntegramente el prójimo que esforzarse en reconstruir y adivinar su paisaje, el mundo hacia el cual se dirige y con quien está en diálogo vital [...]. Esta es, señores, la manera cervantina de acercarse a las cosas: tomar a cada individuo con su paisaje, con lo que él ve, no con lo que nosotros vemos —tomar a cada paisaje con su individuo, con el que es capaz de sentirlo plenamente. Así don Quijote, para concluir la inacabable discusión dice a Sancho: "Y en fin, eso que a ti te parece bacía de barbero a mí me parece yelmo de Mambrino y a otro lo parecerá otra cosa"²⁸.

Si atendemos a "Sobre el punto de vista en las artes" y *La deshumanización del arte* podemos encontrar también otras ideas que aparecieron por primera vez en el "Ensayo de estética" de 1914. Por ejemplo, Ortega fue el primer crítico que señaló las coincidencias entre el cubismo y la fenomenología debido al conocimiento que tenía sobre ambos. Los impresionistas, dice, pintaban sensaciones, los cubistas, ideas; la palabra "idea" se emplea en un sentido nuevo, pero familiar para nosotros:

También las ideas son realidades que acontecen en el alma del individuo, pero se diferencian de las sensaciones en que su contenido —lo ideado— es irreal y en ocasiones hasta imposible. Cuando yo pienso en el cilindro estrictamente geométrico, mi *pensamiento* es un hecho efectivo que en mí se produce: en cambio, el cilindro geométrico *en que* pienso es un objeto irreal²⁹.

²⁸ J. ORTEGA Y GASSET, "Temas del Escorial", *Map*, 4 (1965), pp. 8-9.

²⁹ *O.C.*, t. 4, p. 455.

En *La deshumanización del arte*, tanto la incomprensión del público como el carácter "deshumanizado" del arte nuevo se basan en esta misma nueva concepción y en esta importancia de la "idea" en el arte. El público filisteo, por su parte, con su prejuicio *meinongiano* en favor de lo real, es incapaz de activar la conciencia imaginativa necesaria para aprehender el objeto estético irreal y pasa así directamente a través del objeto de arte transparente hasta el tema "material", las supuestas penas y los supuestos amores reales del personaje descrito. Pero esto significa no entender en absoluto el arte nuevo, como explica Ortega en la parte intitulada "La vuelta del revés". Porque los nuevos artistas están concientes de que hay una distancia absoluta entre las cosas y nuestras ideas de ellas, que lo real es siempre, otra cosa y más que nuestras ideas de ello. Tomando conciencia de este hecho han actuado consecuentemente y en lugar de alimentar la natural propensión humana hacia lo real, han invertido las cosas; han vuelto la espalda a la realidad y han tomado las ideas por lo que son, por puras ideas. "Porque ellas son —dice Ortega—, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar —falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo".³⁰

Claro que el lenguaje utilizado aquí no es en modo alguno tan preciso como el de los ensayos anteriores, pero las "ideas" mencionadas más arriba deben entenderse también como objetos ideales para los que se crea un análogo material. Desgraciadamente lo que Ortega ha hecho en *La deshumanización del arte* es simplificar la rica descripción del objeto estético presentada en el "Ensayo de estética", hasta el punto de que es difícil advertir la correspondencia entre ambos ensayos. Sin embargo, lo que para nosotros es tal vez difícil de ver no debe de haber sido ningún misterio para los contemporáneos de Ortega. Deben de haberse dado cuenta perfectamente de que cuando Ortega hablaba de centauros estaba rindiendo una especie de tributo a Husserl, cuya fenomenología había sido para toda su generación de estudiantes neokantianos de Marburgo no una filosofía, sino "una buena suerte".

PHILIP SILVER

Columbia University.

³⁰ O.C., t. 3, p. 376.