

De la iconolatría al arte deshumanizado en Ortega y en Gomperz

Nelson R. Orringer

ORCID: 0000-0002-9347-850X

Resumen

De la religión al arte, la relación de sustitución (A representa B) se ha universalizado. El filósofo vienés Heinrich Gomperz estudia esa relación en varias obras (1905, 1908, 1929), algunas presentes en la biblioteca personal de Ortega (1908, 1929). Gomperz contextualiza la sustitución dentro de su teoría de signos o semasiología. Mostramos el interés de Ortega por el aspecto estético de esa semasiología en "Ensayo de estética a manera de prólogo", *La deshumanización del arte* e "Idea del teatro", basados en la idea gomperziana del arte como "transparencia", la relación de sustitución del medio artístico por el objeto estético.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Heinrich Gomperz, representación, semiótica, historia de la religión, estética, deshumanización del arte, metáfora

Abstract

From religion to art, the relationship of substitution (A represents B) has become universal. The Viennese philosopher Heinrich Gomperz studies that relationship in several works (1905, 1908, 1929), some present in Ortega's personal library (1908, 1929). Gomperz contextualizes substitution within his theory of signs or semasiology. We show Ortega's interest in the esthetic aspect of that semasiology in "Essay on Esthetics in the Manner of a Prologue", *The Dehumanization of Art*, and "Idea of Theater", based on Gomperz' notion of art as "transparency", the relationship of substitution of the esthetic object for the artistic medium.

Keywords

Ortega y Gasset, Heinrich Gomperz, representation, semiotics, history of religion, esthetics, dehumanization of art, metaphor

El culto pagano a los iconos puede haber evolucionado hacia lo que hoy apreciamos como el arte. Así arguye el filósofo Heinrich Gomperz (1873-1942), vienés de la época del mejor conocido Karl Popper, aunque a todas luces más frecuentado por Ortega¹. De la obra principal de Gomperz, *Weltanschauungslehre (Doctrina de cosmovisión*, vol. I, 1905, vol. II, 1908), sólo el se-

¹ En la Biblioteca personal de Ortega, conservada en la Fundación José Ortega y Gasset de Madrid, el catálogo en línea contiene, de Heinrich GOMPERZ, *Sopbistik und Rbetorik*. Leipzig y Berlín: B. Teubner, 1912; *Über Sinn und Sinngebilde*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck),

Cómo citar este artículo:

Orringer, N. R. (2011). De la iconolatría al arte deshumanizado en Ortega y en Gomperz. *Revista de Estudios Orteguianos*, (22), 125-149.
<https://doi.org/10.63487/reo.481>

Revista de
 Estudios Orteguianos
 N° 22. 2011
 mayo-octubre



gundo tomo permanece en la biblioteca personal de Ortega. El método “patempírico” de Gomperz intenta llevar los conceptos básicos de la filosofía –la sustancia, la identidad, la relación y la forma– a una última etapa evolutiva. Todas las reduce al sentimiento, “para que en la conciencia todo el contenido de la experiencia vaya presentada por las imágenes mentales (*Vorstellungen*) [y] la totalidad de sus formas por los sentimientos (*Gefühle*)” (W05, I, §33, 274). Los sentimientos incluyen las reacciones a las obras de arte. En un conocido artículo, “Ueber einige psychologischen Voraussetzungen der naturalistische Kunst” (Sobre algunos presupuestos psicológicos del arte naturalista, 1905)², Gomperz contrasta a los meros aficionados con los entendidos en el arte, y, por analogía, a los paganos devotos con los iconoclastas frente a los iconos durante los primeros siglos del cristianismo. El arte, piensa, evoluciona en el sentido de la desvalorización del icono (U05, p. 14-15). Nuestro estudio se propone mostrar la probable presencia de Gomperz en el “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), *La deshumanización del arte* (1925) e “Idea del teatro” (1941). Primero, enfocaremos las bases filosóficas de Gomperz y las de Ortega a la hora de leerle. Segundo, resumiremos la semasiología o teoría de los signos de Gomperz, concentrándonos en su doctrina de la sustitución en la cultura, que interesa a Ortega. Tercero, ofreceremos una visión general de la probable presencia de esa doctrina en el “Ensayo de estética” antes de indagar en ocho aspectos del diálogo que Ortega parece entablar con Gomperz. Apuntaremos su impacto en *La deshumanización del arte* y, sobre todo, en la noción básica de la realidad “humana” y en las siete características del arte deshumanizado. Por último, analizaremos “Idea del teatro” como la síntesis y extensión de las ideas de Gomperz en la estética de Ortega. Las tres obras orteguianas se basan en la concepción de Gomperz del arte como “transparencia”, con el medio artístico como un vidrio de ventana que deja ver el objeto estético y virtualmente desaparece, sustituido por este último.

Los estudiosos de Ortega tratan su estética a partir de 1914 como una alianza incómoda entre el neokantismo marburgués y la fenomenología de Husserl³.

1929, y *Weltanschauungslehre*. Jena y Leipzig: Eugen Diederich, 1908, vol. II. No aparece nada de Popper, aunque tampoco ediciones de Husserl y de Heidegger manejadas por Ortega (José ORTEGA Y GASSET, “Notas de trabajo sobre Husserl”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 4 (2002), 9, nota; “Notas de trabajo sobre Heidegger. Primera parte”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 2 (2001), 10, nota). En adelante las referencias de *Weltanschauungslehre* van en nuestro texto entre paréntesis abreviadas en W05 para el primer tomo y W08 para el segundo, con parágrafo y página.

² En *Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung*, 14-15 julio de 1905, pp. 1-23. En adelante, las referencias de este artículo van entre paréntesis en nuestro texto con la abreviatura U05, seguida del número de la página.

³ Ciriaco MORÓN ARROYO, *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Alcalá, 1968, pp. 78-79, 389; Philip SILVER, *Ortega as Phenomenologist*. Nueva York: Columbia University Press, 1978, pp.

Ortega se encuentra a la sazón abandonando doctrinas de sus maestros H. Cohen y P. Natorp y adoptando otras de Husserl. En una reflexión retrospectiva, percibe su descubrimiento de la fenomenología como una “buena suerte” acontecida en 1912. Las relaciones esenciales que este movimiento halla entre los objetos proporcionan la estructura para un futuro sistema. Pero, por su propia consistencia –suponemos que Ortega quiere decir como una “ciencia rigurosa”, más enfocada en su fundamentación que en su universalidad– él lo considera incapaz de formar ese sistema⁴. Con su voluntad de sistema y su reciente rechazo del triple sistema neokantiano de lógica, ética, estética, habrá buscado otros derroteros más allá de Kant y Husserl. El catálogo electrónico de la biblioteca personal de Ortega, disponible en la página web de la Fundación José Ortega y Gasset, revela un rico panorama de intertextos. La presencia de tres libros de Gomperz nos sorprende a primera vista si recordamos los reparos de Ortega frente al empiriocriticismo de E. Mach, director de la tesis doctoral de Gomperz: Mach ve el conocimiento como posesión de una “copia” o “signo” del ser en la mente, en vez de la esencialidad estudiada por Husserl (*Oc83*, XII, 491). Así, pues, según vimos, para Gomperz el conocimiento consiste en la mera representación de eventos, imágenes mentales o signos. Con todo, su *Weltanschauungslehre*, bien estructurada y de amplio horizonte, puede haber atraído a Ortega en sus primeras tentativas de construir un sistema original. Dudamos que el mismo Husserl hubiera aprobado este influjo. En su artículo “La filosofía como ciencia rigurosa” (1911), atribuye relativismo histórico a las filosofías de cosmovisión (como la de Dilthey),

49-51; Pedro CEREZO GALÁN, *La voluntad de aventura*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 202. Con razón, en *Ensayos sobre Ortega*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, p. 126, Javier SAN MARTÍN refuta la lectura de Julián MARÍAS del “Ensayo de estética” como la primera crítica hecha por Ortega a la reducción fenomenológica de Husserl y a la idea de la conciencia (*vid.*, de MARÍAS, “La primera superación de la fenomenología”, en *La Escuela de Madrid*. Buenos Aires: Emecé, 1959, pp. 257-64). En 1915-16, Ortega acepta de modo explícito la idea husserliana de *Bewusstsein-von*, conciencia como un acto transitivo de referirse a algo: *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza, 1983, XII, 407. En adelante, las referencias de esta obra van citadas entre paréntesis en nuestro texto con *Oc83*, en romanos el tomo y en arábigos las páginas. San Martín, especialista en Husserl, encuentra problemático el “Ensayo de estética”, porque éste “quiere decirnos algo pero no termina de aclararlo”: *ob cit.*, p. 126. Recalca San Martín la orteguiana “vinculación muy directa a Husserl” (*ibid.*), y le parecen oscuros pasajes que no parafrasean a éste. Nuestro estudio, sin omitir la huella de Husserl, busca ampliar horizontes, no estrecharlos en la investigación de Ortega. El “Ensayo de estética” es un ensayo informal sobre la estética, mientras que los cursos académicos de Ortega suelen ser más precisos. Los académicos germánicos (*v. g.*, Gomperz, Husserl, Scheler) cultivaban también ambos estilos expositivos.

⁴ *Oc83*, VIII, 42; cfr. Husserl, “Philosophie als strenge Wissenschaft”, *Logos*, I, 1910-11, pp. 291-92.

ajenas a la supratemporalidad de la ciencia rigurosa y dependientes de las ciencias fácticas, con sus fundamentaciones no científicas⁵.

Sin mencionar a Gomperz, Ortega no desdeña las cosmovisiones. En su curso de psicología de 1915 y 1916, alude a su “sistema de la razón vital” sin entrar en detalles, y sólo revela que ese sistema abarca campos epistemológicos poco conocidos que han concernido a épocas nada lejanas bajo el nombre de “*Weltanschauung* o idea del mundo” (Oe83, XII, 392). La “doctrina de cosmovisión o teoría cósmica” (*Weltanschauungslehre* oder *Kosmotheorie*) de Gomperz (W05, I, §1, 392) plantea problemas sobre la investigación de hechos ya científicamente asegurados y ordenados (*ibid.*, §6, 15). Busca una visión del universo formada de la integración, libre de contradicciones, de todas las ciencias fácticas y de la vida práctica (*ibid.*, §7, 17). Aunque Gomperz proyecta una obra de cuatro tomos que cubran la metodología (vol. 1), la noología (vol. 2), la ontología y la cosmología (*ibid.*, §41, 408), completa sólo los dos primeros. Su semasiología constituye una de las dos ramas de la noología (*Noologie*). Esta disciplina, teoría de la inteligencia, media entre la lógica y la psicología (*ibid.*, II, §44.2, 39), y tiene por su segunda rama la “alethología” (*Alethologie*), teoría de lo verdadero o lo falso (*ibid.*, §45, 43). Tras tomar el inventario de sistemas de categorías de la Antigüedad hasta W. Wundt, Gomperz encuentra imposible organizar por categorías una sistemática de los sentimientos (*ibid.*, I, §40.4, 408). En la psicología de Ortega, empero, descubrimos de hecho una tabla de categorías para su sistema, con un inventario de clases de objetos, de los actos cognoscitivos, de las unidades semánticas y de los valores. Tres de las cuatro clases pertenecen a la noología, y la cuarta a la axiología (Oe83, XII, 372). La noología, ciencia de determinar lo que tiene sentido (*ibid.*, 427), gobierna aquí, como en Gomperz, lo verdadero y lo falso (*ibid.*, 372, 410), y, como la noología de Gomperz, se divide en varias ramas: la ontología, la lógica y la semasiología (*ibid.*, 372). Como Gomperz, pues, Ortega subordina la semasiología a la noología: “Tanto el psicólogo como el gramático suponen ya la noción primaria de la palabra, lo que es la función verbal, si han de pasar a

⁵ *Ibid.*, pp. 232, 294. Aparte de Dilthey y de Gomperz, los neokantianos de Baden, H. Rickert y W. Windelband, y el psicólogo de Leipzig W. Wundt favorecían las “*Weltanschauungen*”, vistas como la “corona” de una filosofía, y dirigidas a las cuestiones filosóficas más altas: A. M. WOLTERS, “On the Idea of Worldview and its Relation to Philosophy”, en Paul A. MARSHALL, Sander GRIFFIOEN, Richard J. MOUW, *Stained Glass: Worldviews and Social Science*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1989, p. 6; Berend Geerd KREITER, “Philosophie as *Weltanschauung* in Trendelenburg, Dilthey, and Windelband”, tesis doctoral inédita, Vrije Universiteit, 2007, pp. 105-50 (sobre Windelband). RICKERT, ob. cit., pp. 2-3, examina las “*Weltanschauungen*” del objetivismo y del subjetivismo. Ortega parece partir de la conciencia intencional husserliana (*Bewusstsein von*), y proseguir hacia una cosmovisión basada en la referencialidad sujeto-objeto (Oe83, XII, 407).

investigar los hechos concretos y las formas puras en que ella se verifica. Habrá, pues, una ciencia esencial del lenguaje [...] –una noología de la significación, a la cual llamamos semasiología” (Oe83, XII, 445). La semasiología de Gomperz, que examinamos a continuación, abarca las formas verbales y los hechos concretos verbalizados (W08, II, §4, 61).

Gomperz juzga el pensamiento asequible sólo por medio del lenguaje. Según su noología, el pensamiento tiene que poseer una forma lingüística o una estructura capaz de recibir esa forma sin variar de contenido. A cada pensamiento que cumple esa condición lo llama una enunciación (W08, II, §46, 54). En una enunciación completa, distingue la forma, el contenido y la base fáctica o referente (*ibid.*, §47, 61). Para Gomperz, una enunciación se relaciona no con la esencia de una situación, sino con los hechos de la experiencia o con otras enunciaciones. ¿Cómo se refiere una enunciación a sus circunstancias fácticas? Gomperz ve esa relación como una referencia de sustitución por algo o alguien al objeto o persona sustituida. Denota al objeto sustituido S (por su sustancia) y a sus atributos no esenciales m, n, o, p (sus accidentes). M, n, o y p son inherentes a S. La experiencia total del objeto S nos llega a través de un sentimiento directo de S, m, n, o y p. Por otra parte, sustituyamos la sustancia, dotada de los accidentes a, b, c, d. Experimentaremos el objeto original S con los nuevos accidentes a, b, c y d. Un muchacho monta un palo recto, marrón, de medio metro, pero percibe el palo como un *potro* recto, marrón, de medio metro. Gomperz asevera que la misma relación entra en toda sustitución, representación y significación (*ibid.*, §58.2, 284-85).

Abundan ejemplos en su artículo sobre el arte naturalista. Recurre a su ejemplo esclarecedor de la iconolatría. Discípulo del historiador del dogma Adolf von Harnack⁶, Gomperz observa que los apologetas cristianos de los primeros siglos a. de J. montaban con ahínco su campaña contra el culto a los iconos⁷. Lamentando la desaparición de toda respuesta de los paganos, Gomperz imagina que con la imagen habrían aprehendido a la divinidad o al héroe que ella representaba, y, sin embargo, no habrían dudado de la diferencia entre los dos. Para ellos el icono habría sintetizado la representación y la divinidad representada. No habrían juzgado el icono como a la deidad en un encuentro directo, sino más bien como a la misma figura hallada en otras imágenes del dios representado. Por contraste, los iconoclastas nunca habrían equiparado la imagen con la divinidad representada. Mientras que la forma los habría recordado

⁶ Heinrich GOMPERZ, “Autobiographical Remarks”, en *Philosophical Studies*. Boston: Christophers Publishing House, 1953, p. 17.

⁷ Cfr. Adolf von HARNACK, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, vol. 2, 3.^{ra} ed. rev. Friburgo i. B. y Leipzig: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1894, p. 455.

a esa deidad, habrían visto el icono tan sólo como un trozo de madera o piedra, una figura simuladora (U05, pp. 1-2).

Para aclarar ambas perspectivas, Gomperz analiza paralelos artísticos. “Durante la representación del *Julio César* de Shakespeare, suelo pensar que tengo delante a César. Desde luego, no le percibo cara a cara, sino tal como le representa el actor N. N., a quien tomo por el César aludido en el diálogo como el prócer de Roma. El actor significa para mí al personaje representado. La ilusión dramática corresponde a la normal postura mental de los adoradores de los iconos, por lo mismo que los iconoclastas suelen tener la correspondiente actitud contraria. Caso paralelo es cuando ya no interpreto al hombre en las tablas como a César, sino como al actor N. N., disfrazado. Desaparecida la ilusión dramática, desacredito la representación hecha por él del personaje. Quien gesticula en escena puede recordarme a César, pero ya no es para mí nadie sino el actor que le representa” (*ibid.*, p. 3).

Por extensión a las artes plásticas, si contemplo la fotografía de una cantante célebre, suelo creer verla delante tan pronto como reconozco la imagen. Sé que no la veo en persona, sino a la misma con quien me relaciono en la vida cotidiana, sobre cuyo carácter he formado un cierto juicio y con quien me unen intereses, preferencias y antipatías comunes. Lo que veo al comienzo significa para mí al individuo representado. Pero si reconozco mi visión como sólo una fotografía, tengo delante meramente un trozo de papel con manchas –ya no al individuo retratado, sino sólo la hoja en que va fotografiada. Una pintura del campo significa para mí ora un paisaje, ora un lienzo manchado de colores (*ibid.*, p. 4). Lo mismo cabe decir de los juguetes improvisados de los niños (palos montados como potros, grandes cucharones acariciados como bebés), de la representación profesional de otras personas (por embajadores, notarios, abogados), de los ritos de la Iglesia y del Estado (las coronaciones, los bautismos) y de los símbolos empleados de costumbre (la bandera nacional, una medalla, la ropa de luto, el beso) (*ibid.*, pp. 4-5).

Regresa Gomperz al ejemplo de la iconolatría. El icono como el dios representado y el icono como mera representación constituyen los contenidos de dos concepciones diferentes, que corresponden a dos distintos complejos psíquicos. Dos elementos organizan nuestra conciencia de los objetos: los estados receptivos de la conciencia o las imágenes mentales (*Vorstellungen*) y los estados reactivos de la conciencia o los sentimientos (*Gefühle*) (*ibid.*, p.7). El complejo de sentimientos no queda unido a las imágenes mentales, sino sólo a las concretas manifestaciones de impresiones. Para Gomperz, nuestras imágenes mentales reemplazan las calidades variables de un objeto; el complejo de nuestros sentimientos sensoriales ocupa el lugar de la estable sustancia de ese objeto, y la instalación de las imágenes mentales en el complejo de sentimientos

sustituye a la inherencia de las calidades en la sustancia del objeto. Si la metafísica juzga la identidad de un objeto por la estabilidad de su sustancia, pese a los cambios de calidad (*ibid.*, p. 8), la psicología juzga esa identidad según la estabilidad de los sentimientos sensoriales, sin percatarse de las variaciones de las imágenes mentales. El objeto nos parece idéntico con tal que permanezcan iguales tales sentimientos, aun si varían las imágenes mentales (*ibid.*, p. 9). Con un solo icono a la vista, dos distintas concepciones pueden emerger cuando la misma imagen mental se une bien al uno, o bien al otro grupo de sentimientos (*ibid.*, p. 10).

En la conciencia del fiel adorador, las imágenes mentales están instaladas en los sentimientos sensoriales que evocan a la divinidad. En lenguaje metafísico, el devoto ve las calidades del icono como inherentes a la sustancia divina. Así expresa Gomperz la problemática “síntesis” de la representación y de la representada. Mientras la deidad aprehendida en el icono de mármol es la misma a quien el pagano piadoso cree realmente existente, sabe que a esa divinidad se adhieren calidades no esenciales (*ibid.*). No juzga al dios ni blanco, duro ni mudo. Distan mucho las imágenes mentales de las impresiones acostumbradas de la divinidad. Entra en la conciencia un sentimiento de vivir algo mediato, que genera la enunciación, “¡No es el objeto mismo!”. En tales sentimientos se funda la concepción del icono como la divinidad, aunque adorada de modo distinto –no la deidad misma, sino sólo un sustituto, un símbolo, una representación–. Si examinamos, empero, la conciencia de los iconoclastas, encontramos las imágenes mentales instaladas en la figura tomada como símbolo pese a los sentimientos sensoriales. En lenguaje metafísico, las calidades icónicas son inherentes a la sustancia del mármol grabado de un modo particular. Los sentimientos sensoriales suscitados por este icono difieren de los suscitados por todos los otros. Ante la figura simbólica, un sentimiento de inmediatez está a mano, porque se perciben sus calidades reales. A base de estos datos conscientes, el iconoclasta expresa tres enunciaciones: “El icono no es sino la figura representativa”; “ésta se distingue tanto de la divinidad como de todas las demás imágenes”, y “la figura misma está aquí y no otra cosa (*ibid.*, p. 11).

La vacilación entre ambas concepciones muestra un cambio de sentimientos sensoriales dentro de la estabilidad de las imágenes mentales, y acompaña la sustitución del sentimiento de algo mediato por un sentimiento de inmediatez. El cambio sentimental parece a Gomperz una anomalía. Con mayor frecuencia, los sentimientos permanecen pese al cambio de imágenes mentales. En lenguaje metafísico, la misma sustancia varía de calidad, y ocasiona una transustanciación. Para Gomperz, estudiante de Harnack⁸, el dogma católico

⁸ Cfr. Adolf von HARNACK, ob. cit., p. 431.

de la transustanciación proporciona una terminología metafísica que sirve para describir el nacimiento de un símbolo. La impresión del pan y del vino contiene dos momentos conscientes: las imágenes mentales de sus calidades (colores, texturas, sabor) y los sentimientos o reacciones a las mismas (muerto, inútil, medio de alimentación de menos valor). Si pan y vino tomados con una comida se convierten en símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo, estas figuras mentales no se alteran: colores, textura y sabor quedan constantes. Sólo se mudan los sentimientos. En términos metafísicos, las calidades perduran, pero, así como antes eran inherentes a la sustancia del pan y del vino, ahora lo son a la sustancia del cuerpo y la sangre del Señor (U05, p. 12).

Con todo, Gomperz estudia el proceso inverso, vale decir, la transustanciación negativa, que con un neologismo él denomina la “desimaginación” (*Entbildung*): en una etapa relativamente avanzada de la cultura, la representación plástica pierde su valor hasta constituir sólo un simulacro simbólico, que desarraiga la función productora de la imagen. En el teatro, el aspecto físico del actor y la presencia de la escena imposibilitan mi imagen de César, y destruyen la ilusión dramática. Ocurre algo análogo cuando concibo la fotografía de la cantante como un trozo de papel con zonas blancas, grises y negras, o cuando veo el cuadro del paisaje como un lienzo manchado, el potro del niño como un palo, o el bautismo no como la depuración espiritual sino como el acto de humedecer un cuerpo (*ibid.*, p. 13). La “desimaginación” nos es dada como un gran proceso histórico durante el cual el retratado, representado o simbolizado se reduce sólo a un retrato, representante o símbolo. Gomperz dice abstenerse de juzgar este hecho. Tómese como iluminación o como empobrecimiento de la naturaleza humana, ese fenómeno cultural es innegable (*ibid.*, p. 15).

La “desimaginación” no sólo desvirtúa las imágenes, sino también frustra sus propósitos. Abroga el culto, rebaja las artes plásticas y las teatrales, arruina el juego, destruye el orden legal, niega el uso de los sacramentos y anula las formas de la interacción social. Comprende Gomperz los intentos de detener la “desimaginación” para conservar las finalidades culturales amenazadas. Tales intentos dividen a la sociedad en distintos grupos. Algunos tratan de llenar las relaciones vacilantes de la representación con el representado, paralizándolas con una sanción jurídica. Otros grupos persiguen una relación de similitud entre símbolo y simbolizado (*ibid.*, p. 16). En general, Gomperz estima tal semejanza de importancia secundaria en las etapas primitivas del proceso “desimaginativo”. Pero a medida que progresa el proceso, el parecido se acentúa más. Gomperz llama a la creciente asimilación del retrato al retratado, del actor al personaje representado, la “naturalización” del arte y del juego (*ibid.*, p. 18). A cada etapa de la “desimaginación” pertenece también cierta medida

de disimilitud sin abrogar la función productora de la imagen por parte del retrato. A este grado de desemejanza lo denota Gomperz el “momento convencional” de un estilo artístico. En el teatro antiguo, la convención autorizaba el uso de coturno y máscara sin dañar la representación del personaje. En el teatro moderno, piensa Gomperz, ese recurso destruiría la ilusión dramática. Pero duda que la naturalización pueda llegar a una conclusión definitiva. Ve un arte sin convenciones –absoluta similitud entre el símbolo y lo simbolizado– tan impensable como un arte de mera convención –absoluta diferencia entre ambos (*ibid.*, p. 20).

La naturalización del arte se presenta como un desarrollo interminable sin principio ni fin. Toda representación en el arte o el juego apunta a una verdad subjetiva, a la comunicación de un mensaje artístico por parte del artista o del actor al observador. En el logro de esta finalidad descubre Gomperz la coparticipación del creador y del contemplador: el creador presta al retrato una similitud objetiva al retratado, pero el contemplador tiene que brindar su concepción subjetiva para ver la semejanza. Lo que ahora se muda en el proceso de “desimaginación” y naturalización es la relación entre la visión del creador y la del contemplador. Al comienzo del proceso prima la aportación del contemplador. El creador no hace sino el palo, y el muchacho lo convierte en potro. Al final del proceso, domina el factor de la similitud y, con él, la aportación del creador (*ibid.*). Éste fabrica un caballito de madera, y el muchacho aporta poco para interpretarlo como potro. Gomperz ve ambos lados del desarrollo artístico como mutuamente influyentes. El estudio muestra que el impulso parte del creador y, de ahí, de la naturalización (*ibid.*, p. 21). Con bastante frecuencia el artista va más allá de la convencionalidad y tiene que hacer frente a un público hostil. ¿Cómo juzgar todo el proceso de la “desimaginación” y naturalización? De nuevo, evita Gomperz toda respuesta unilateral. El arte naturalista, sostiene, no merece un rango más alto que el arte primitivo. Cada estilo pertenece a su propia era y no debe compararse con ningún otro. Evitando opinar, Gomperz cree suficiente, si ha acertado en su análisis, haber contribuido a la comprensión de lo descrito (*ibid.*, p. 23).

En el resumen que acabamos de hacer de la semasiología de Gomperz con sus consecuencias culturales, hemos notado cómo su idea de la sustitución se basa en la extensión semasiológica del concepto de transustanciación. La significación equivale a la cesión de los accidentes de una sustancia a otra, como el actor que presta características al personaje. Y, al revés, la “desimaginación” sustrae esos atributos a los ojos del espectador. De modo análogo, Ortega también fundamenta su “Ensayo de estética” (1914) en una dinámica concepción ontológica –la noción de la autorrealización o “realidad ejecutiva”–. En vez de contextualizar tal idea en una noología sistemática, la insinúa en lenguaje

poético en un prólogo a la antología *El pasajero* de José Moreno Villa. Diciendo definir el estilo artístico, ha de mostrar respeto por el poeta que intenta realizarse, dar voz a su realidad ejecutiva, ejerciendo su estilo (*Oc83*, VI, 248).

El “Ensayo de estética” representa un viaje de la lectura deficiente de la poesía a la lectura óptima de la misma mediante la aprehensión de las realidades ejecutivas no sólo del poeta, sino también de los objetos estéticos que él produce. En cada parte de las siete del ensayo, el probable diálogo de Ortega con Gomperz ayuda a indicar el camino. El concepto clave de la vida como realidad ejecutiva nace del debate filosófico suscitado por el método de Husserl y surgido tanto dentro como fuera del movimiento fenomenológico⁹. “Vivir ejecutivamente” (*leben [...] vollzugweise*) en los actos significa para Husserl experimentarlos de modo natural: en la percepción, en el objeto percibido; en el amor, en el objeto amado¹⁰. De una lectura original de Husserl, deriva Ortega su propia visión de la realidad subjetiva como ejecutora de actos, una aristotélica ἐνέργεια, un estar en obra, en movimiento auto-generador¹¹. Aristóteles extiende el concepto a la retórica. Alfred Biese¹², presente en la biblioteca de Ortega, nota que para el Estagirita, la actividad vital, la ἐνέργεια, posibilita la metáfora gráfica. El orador sólo necesita representar algo vivo (o muerto) en actividad viva¹³. Por ejemplo, al escribir de amores y odios entre los objetos, Ortega confiesa que el pensamiento humano tiene que intervenir para inventar tales emociones (*Oc85*, XII, 383). La estética de Ortega, pues, atribuye realidad ejecutiva, ἐνέργεια, a la conciencia humana como algo dado, aunque también a los objetos, si bien sólo en el sentido metafórico. Gomperz, pronto veremos, contribuye al pensamiento de Ortega sobre la metáfora y sobre el arte como metáfora en general.

En el progreso del ensayista hacia una concepción del estilo poético de Moreno Villa, visto como creación de su realidad ejecutiva, surge como un obstáculo la visión de la lectura de la poesía como una ocupación “habitual” (Par-

⁹ Pedro CEREZO GALÁN, ob. cit., pp. 295-301.

¹⁰ Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, II. Halle: Max Niemeyer, 1901, Untersuchung V, §19, p. 381. Husserl exige para su método la conversión de actos conscientes, naturalmente ejecutados en el vivir diario, en objetos de la reflexión (*Logische Untersuchungen*, 1900, Einleitung, §3, p. 10). Como Ortega estudió la psicología general con el neokantiano marburgués Paul Natorp (Philip SILVER, ob. cit., p. 32), aprendió el reparo de Natorp de que la conciencia, la subjetividad, no puede convertirse en objeto (Paul NATORP, *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1912, p. 281). Esta objeción pasó al prólogo de Ortega (*Oc83*, VI, p. 251).

¹¹ Philip SILVER, ob. cit., p. 105; Javier SAN MARTÍN, ob. cit., p. 240.

¹² Alfred BIESE, *Philosophie des Metaphorischen*. Hamburgo y Leipzig: Leopold Voss, 1893, p. 5.

¹³ ARISTÓTELES, *The “Art” of Rhetoric*. Londres: W. Heinemann; Nueva York: G. P. Putnam’s Sons, 1926, Lb. III, 1, 25, 1141 b.

te I). La conversión de la poesía en costumbre doméstica, según propone John Ruskin, abarata el goce estético, haciendo que éste sirva para otro fin –nuestra comodidad personal. Semejante falsificación, opina Ortega, interfiere con nuestros “momentos esenciales” como lectores: no podemos, diríamos, lograr nuestras realidades ejecutivas leyendo (*Oc83*, VI, 248-49). Frente al moralista victoriano Ruskin, en la segunda parte del prólogo reprocha la inmoralidad de usar otros seres humanos –por ejemplo, los poetas– para nuestros propios fines. Los tratamos como cosas, no como otros “yo”, para emplear los términos éticos de Kant. Con todo, Ortega no puede interpretar a Kant al pie de la letra: el yo no es tratable como objeto. Para probarlo, parece Ortega contar en gran medida con Gomperz. Contrasta el cambio de significación entre las primera y tercera personas del verbo. Por “significar” entiende Gomperz una referencia (*Beziehung*) al contenido y la base fáctica enunciada (W08, II, §47.11, 89). Ortega, menos preciso, define “significación” como “referencia a un objeto” (*Oc83*, VI, 251). La significación varía con los cambios de persona. Podemos expresar idéntica sensación de temperatura en las frases, “Hace calor” (*Die Luft ist warm*) y “Tengo calor” (*Mir ist warm*), donde interpretamos el calor primero como percepción externa y después como sentimiento interno (W05, I, §38.6, 355). O la enunciación de Ortega, “Él anda”, parece referirse a un suceso externo, y “Yo ando” a un evento interno. De aquí, da Ortega un salto ontológico –no acompañado por el más escéptico Gomperz (cfr. W05, I: §386, 355)– para definir el “yo”: cualquier ente siéndose, “ejecutándose”. Todo ente visto desde dentro significa su “yo” (*Oc83*, VI, 252). Las consecuencias estéticas parecen claras: el arte realiza su misión de deparar goce estético si en el sentido metafórico trata su objeto como otro “yo”, virtualmente desvelando su proceso de autorrealización o realidad ejecutiva.

En el resto de su ensayo, Ortega insinúa cómo la obra de arte cumple esta misión. Arguyendo su dificultad, la parte III critica a los idealistas de Descartes a Fichte, quienes ven al “yo” como al ser más asequible al sujeto desde la perspectiva gnoseológica. De hecho, no recibo más conocimiento directo de mí mismo que del mundo externo (*ibid.*, 253). Gomperz concurre al sostener que desde el punto de vista tradicional de la filosofía, no es menos problemática la existencia de un “mundo externo” que la de un “alma” (W05, I, §32.4, 261). La parte IV del ensayo de Ortega, sobre el objeto estético, mantiene que nada puede existir para nosotros o ser objeto del conocimiento sin convertirse antes en “imagen”, equivalente al concepto de *Vorstellung* de Gomperz. Pese a nuestro contacto próximo con nuestra realidad ejecutiva, Ortega escribe que ella también se transforma en imagen para ser conocida. Hasta la primera persona del verbo *andar*, confiesa Ortega, expresa sólo una intimidad relativa, pertinente al movimiento corpóreo en el espacio (*Oc83*, VI, 254). Gomperz, que

alude al calor, afirma que es una cuestión de aprehensión personal si experimentamos el mismo hecho consciente como una calidad de nuestro entorno o como una condición de nuestra intimidad (W05, I, §38.7, 355). Concluye Ortega que la “verdadera intimidad” de algo realizando su ser, su realidad ejecutiva, se encuentra “a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo interno” (*Oc83*, VI: 254). Es decir, el objeto estético se descubre en una posición mediata con respecto al contemplador. Imágenes externas e internas funcionan como puentes a la realidad ejecutiva del objeto. Si Gomperz pregunta por el objeto del culto rendido por el pagano al contemplar un icono de mármol, interroga Ortega qué objeto percibe el contemplador al ver una escultura hecha de la misma materia. Tanto Gomperz como Ortega subrayan el valor mediador del mármol. Ortega ofrece un análisis semasiológico, afectado por Gomperz y Husserl, de tres percepciones verbales del dolor, según apuntaremos enseguida. La obra de arte, tal como la entiende Ortega, constituye un lenguaje de signos que aluden al objeto estético mientras éste realiza su ser.

A la mitad de su ensayo, parte V, sitúa Ortega una teoría de la metáfora, tal vez paralela a la visión semasiológica que Gomperz propone de la transustanciación. Ambos autores presentan el arte como un medio transparente, que permite verse a sí mismo y a su contenido a su través. De Alfred Biese, filósofo de la metáfora en la cultura, Ortega parece derivar la noción de la metáfora como el objeto estético elemental, la “célula bella” (*ibid.*, p. 257)¹⁴, según expresa con una metáfora gráfica, que presta vida a lo inanimado, como recomienda Aristóteles. De Gomperz, levemente modificado, parece provenir la idea orteguiana del proceso tripartita de la transformación metafórica que sufre la realidad, en donde cada paso sucede al otro en una adaptación estética de la dialéctica hegeliana (tesis-antítesis-síntesis): identificación de dos objetos, negación de la identidad, recuperación de la identidad en un plano superior de fantasía. La parte VI del ensayo de Ortega concluye que, al transportar al lector lejos de la realidad cotidiana, el arte en general y la metáfora en particular equivalen a la “irrealización”. El lector tiene que aproximarse a las antologías con una especie de semasiología a la vista mental, porque el yo de cada poeta forma un diccionario, un lenguaje personal, un estilo único de huir de la realidad habitual. En la parte VII, Ortega describe el estilo de Moreno Villa como la evitación de comunicar la impresión más mínima de los objetos usuales. Gomperz ha escrito que el olfato carece de localización externa

¹⁴ BIESE, ob. cit., p. 15, cita de la *Poetik* de Gottschall: “La imagen es sólo la abreviatura de lo que la poesía es como una totalidad y al máximo”. El poeta, continúa Gottschall, habla con imágenes y sonidos. Ritmo y rima forman la música. La imaginación constituye la pintura del lenguaje. La imagen evoca las interminables referencias de lo espiritual y de lo sensual.

a diferencia de los demás sentidos (W05, I, §38.6, 357). Y Ortega encuentra aromas en los versos de Moreno Villa, que huelen a irrealidad. Para gozar de ellos propone que el lector cierre los ojos a la realidad utilitaria favorecida por Ruskin y que sencillamente dé “algunas [...] aspiraciones hondas” (Oc83, VI, 264).

Tras esta visión panorámica de la posible presencia de Gomperz en el prólogo de Ortega, aproximémonos ahora a ocho aspectos concretos de la misma, ofreciendo análisis comparativos sobre (1) el arte como transparencia, (2) su función mediadora, (3) su relación con la fantasía, (4) la diferencia entre la enunciación y el objeto estético, (5) el arte como sistema de enunciaciones, (6) el arte como transposición o transferencia de objetos, (7) la poca similitud en las comparaciones estéticas, y (8) el sentimiento en la percepción estética.

(1) En su libro *Sobre sentido y símbolo* (1929)¹⁵, presente en la biblioteca de Ortega, Gomperz sostiene que los signos, las expresiones y los símbolos no sólo recuerdan lo designado, expresado o simbolizado en general, sino también los referentes concretos. La atención vuelve del signo a lo designado, experimentado “a través del” signo, como si éste fuera sólo un “medio transparente” (*ein durchsichtiges Mittel*). El signo pierde su independencia. Ya en *Weltanschauungslehre* y en el artículo sobre el arte naturalista, Gomperz dice haber explicado que ese signo está instalado en un sentimiento que nos evoca el referente. El primer texto aludido afirma que una enunciación carecería de sentido si el asunto circunstancial expresado por él no fuera “dado con y en él” (*in und mit ihr [...] gegeben*) a la persona que lo entiende (W08, II, §58.2, 280). Gomperz ofrece un ejemplo tomado del arte y otro de la retórica. “Para el lector entusiasmado de una novela, el libro y el discurso del narrador en él reproducido son sólo como un vaso transparente, a través del cual él mira y persigue los eventos narrados”¹⁶. Agrega Gomperz que a la mente del lector sólo le está presente el contenido narrado, no la narración como tal. Igual relación se encuentra en toda comprensión plena de un discurso pronunciado (*ibid.*, 280, n. 1).

El prólogo de Ortega se vale con elegancia del cristal como símbolo del arte: “Este ejemplo del cristal puede ayudarnos a comprender intelectualmente lo que instintivamente [...] nos es dado en el arte, a saber: 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” (Oc83, VI, 257). En Gomperz tanto el libro como la narrativa son transparentes, el primero visto como el objeto en

¹⁵ *Über Sinn und Sinngebilde*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1929, p. 207.

¹⁶ “Für den eifrigen Leser eines Romanes ist das Buch un die in ihm wiedergegebene Rede des Erzählers nur wie ein durchsichtiger Glas, durch das er die erzählten Vorgänge schaut und verfolgt”.

Ortega y la segunda como su contenido. Ortega, como Gomperz, ve el arte como “un idioma o un sistema de signos expresivos”. Su función consiste no en “narrarnos las cosas”, sino en “presentársenos como ejecutándose” (*ibid.*, p. 256). El lector entusiasmado de Gomperz percibe el contenido, no la narrativa, que presta propiedades accidentales –palabras específicas, sintaxis, tono– a la sustancia de un evento leído por el lector. En Ortega, el contenido artístico recibe otra significación ontológica, porque el objeto estético se realiza a medida que se hace perceptible. Gomperz, empero, escribe de una enunciación que entrega su asunto circunstancial (*Sachverhalt*) de modo gráfico (*anschaulich*). Mas retrocede al decir que el individuo adquiere la capacidad para “representar” la circunstancia “de manera gráfica” (*anschaulich vorzustellen*: W08, II, §58.2, 280). Así, pues, Ortega matiza su comentario sobre el grado de presencia proporcionado por la obra de arte al objeto que desvela: “No digo [...] que la obra de arte nos descubra el secreto [...] del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada [...] por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas” (*Oc83*, VI, 256). Como en Gomperz, se trata sólo de una re-presentación mental, no de una presentación inmediata de algo fuera del sujeto percibiente.

(2) Gomperz indaga en las relaciones psicológicas con las enunciaciones de todas clases, las obras de arte inclusive, mientras que Ortega se enfoca hacia fuera en el objeto del goce estético. Tanto Gomperz como él descartan por insignificante el medio artístico. Gomperz nota que la concepción del adorador del icono y la del iconoclasta son indistinguibles con respecto a las imágenes mentales del icono; “porque las calidades sensiblemente perceptibles de la imagen son las mismas para ambos observadores” (U05, 9). Ortega encuentra la materia de la escultura de Miguel Angel *Il Pensieroso* irrelevante al goce estético: hablando del bloque de mármol, escribe Ortega, “nos es evidente que a poder retenerlo en todos sus detalles como recuerdo, su existencia material nos parecería indiferente» (*Oc83*, VI, 254). Gomperz y Ortega razonan que el mármol actúa como medio, transparencia, para ofrecer la experiencia de una realidad más allá de él. El devoto pagano de Gomperz reconoce la diferencia entre el icono y la divinidad retratada, y por eso experimenta un sentimiento de mediación (*Mittelbarkeit*). Afirma primero, “[l]a imagen es la divinidad” (es decir, la misma adorada en otros iconos). No obstante, al darse cuenta de que la divinidad ni es blanca, ni dura, ni muda, piensa, “[y], sin embargo, no es la misma divinidad”. Por fin, concluye: “Pero es una divinidad meramente representada, simbolizada o retratada” (U5, 11). Niega Ortega que el bloque de mármol sea la realidad contemplada o gozada. La percepción consciente de la misma sólo tiene una función mediatriz: “La conciencia de la realidad de aquel cuerpo marmóreo [...] interviene [...] como medio para que nosotros vengamos a la intuición de un objeto puramente imaginario” (*Oc83*, VI, 254).

(3) Tanto Gomperz como Ortega examinan la relación entre el objeto estético y el objeto fantástico. Gomperz ve la relación de cualquier fantasía a su objeto fáctico como un caso único de representar. Al imaginarme el edificio universitario desde mi cuarto, tomo ese edificio como un dato previo a toda reflexión. Éste no es la esencia del edificio, sino el mismo edificio que puedo percibir. Mi fantasía es inherente a la impresión total del edificio. Con esta impresión va la conciencia de que estoy ocupándome con una cosa corpórea. Pero si reflexiono, entiendo que mi fantasía no es el edificio universitario, sino una mera fantasía. Es inherente a mi impresión total, acompañada de la conciencia de que tengo a la vista una condición subjetiva, una vivencia psíquica. La fantasía, sin embargo, me es auto-donada. Gomperz concluye que ella significa su objeto así como un actor significa al personaje (W08, II, §58.2, 287-288). Concorre Ortega que “un objeto fantástico no tiene por qué ser distinto de un objeto real: la diferencia entre ambos se reduce a que una misma cosa nos la representamos como existente o como inexistente”. Mas lo que distingue la fantasía estética de toda otra fantasía estriba para Ortega en el modo de significar o “aludir” con palabras suyas: el objeto estético adquiere “absoluta presencia” (*Oc83*, VI, 255).

(4) Ortega diferencia la realidad cotidiana de la realidad de los objetos estéticos. La actualidad de todos los días obra como una narrativa: la imagen visual que recibimos de un pensador sentado a nuestro lado, como una narrativa, pone distancia entre el modo de presentación de la imagen y su referente humano. Pero en la estatua *Il Penseroso*, presenciamos el acto de pensar al instante de ejecutarse. “La narración”, dice Ortega, “hace de todo un fantasma de sí mismo, lo traspone más allá del horizonte de la actualidad” (*ibid.*, p. 256). Aquí distingue Ortega dos grados de distancia perceptual. Dejando aparte la distinción hecha por Gomperz entre la narrativa no atendida y su contenido gráfico, un contraste análogo aparece en otro pasaje suyo: “Desde luego hay mucha diferencia de la mera expresión de un asunto circunstancial a su representación gráfica en la mente” (W08, II, §58.1, 280). Para Gomperz (*ibid.*, §55.6, 248), la diferencia entre los sentimientos de inmediatez y los de mediación (presentación y representación, respectivamente) corresponde a la diferencia entre tú y él, entre la percepción (*Wahrnehmung*) y el fantasma (*Phantasma*).

¿Qué sentimientos convierten un objeto estético en un “tú”? Gomperz cree en los sentimientos proyectados o “endopáticos” en los objetos, animados o no (W05, I, §21.7, 165). Un trozo de mármol es una cosa dura, muerta e ineficaz, mientras que una divinidad se mueve, vive y obra. A la deidad transferimos sentimientos de actividad y energía, al tiempo de sentir esperanza y temor, adoración y confianza. Al mármol transferimos sentimientos de peso y rigidez

(U05, 10). En tales transferencias no encuentra Gomperz nada específicamente estético. Aprehendemos el dolor de un personaje ficticio con tanto sentimiento proyectado como el dolor del vecino. Sin embargo, con los sentimientos hacia éste va una tendencia a la acción y, por consiguiente, simpatías idiopáticas. Estos sentimientos no se dirigen a los objetos estéticos, porque la intervención carecería de sentido (W05, I, §21.11, 169). Satisfacen las necesidades estéticas las relaciones puramente contemplativas con los sentimientos de personajes ficticios. Pero Gomperz encuentra convincente la explicación de Theodor Lipps del “ascenso del yo” como momento esencial de la *Einfühlung* estética, o inyección de simpatía del yo al personaje de ficción (*ibid.*, p. 171). Disiente Ortega, más orientado hacia los objetos y más inclinado a recalcar la distinción sujeto-objeto: “Según Lipps proyecto mi yo en aquel trozo de mármol pulido, y esa intimidad del *Penseroso* sería como el disfraz de mí mismo. Esto es evidentemente falso: me doy perfecta cuenta de que el *Penseroso* es él y no yo, es su yo y no el mío” (Oc83, VI, 255). Ortega parece encontrar que el arte no consiste en un método de comunicar a los demás lo que sentimos en las honduras de nuestro ser. El lenguaje cotidiano, mantiene, sirve este propósito; y aparentemente cuenta en parte con la semasiología de Gomperz para apoyar su posición.

(5) Tanto Gomperz como Ortega ven el arte como la formulación de enunciaciones. En cada enunciación completa, Gomperz distingue el sonido (*Aussagelaute*), o sea, la forma o expresión idiomática, el contenido (*Aussageinhalt*) o significación, y la base fáctica (*Aussagegrundlage*) o referente (W08, II, §47, 61). Ortega, pues, diferencia entre “los tres términos que intervienen en toda expresión idiomática” (Oc83, VI, 255). Gomperz no asigna rangos a los tres componentes de una enunciación, aunque su concepto de *Aussage-grundlage* insinúa que un referente concreto fundamenta la enunciación, le presta una base o *Grundlage* (W08, II, §47.1, 62). Ortega sí jerarquiza los tres, ayudado por Husserl, y esa jerarquía pasa a la epistemología posterior de Ortega¹⁷. Gomperz domina esos componentes mediante conceptos, pero Ortega prefiere poner delante del ojo mental del lector una intuición inmediata de una enunciación sobre el dolor: “Cuando digo «me duele» es preciso distinguir: 1.º, el dolor mismo que yo siento; 2.º, la imagen mía de ese dolor, la cual no duele;

¹⁷ Oc83, XII, 396-97, II, 63-64; José ORTEGA Y GASSET, *Meditación de nuestro tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1996, pp. 119-20. En “Notas de trabajo sobre Husserl”, ob. cit., p. 26, escribe Ortega, “«Manifestación», «significación» y «objeto» son *esenciales* a toda expresión”, que traduce el alemán de Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen*. Halle: Max Niemeyer, 1913, de Husserl, II, §14, 51. Husserl y Gomperz se aproximan tanto en estos puntos, incluso en el léxico, que resulta imposible determinar cuál de los dos sigue Ortega. La carencia de términos técnicos en el “Ensayo de estética” dificulta la determinación.

3.º la palabra «me duele»” (Oc83, VI, 255). Recuerda Ortega que Husserl privilegia toda intuición originaria y auto-donante (*Anschauung*) como fuente legítima del conocimiento (Oc83, XII, 498). Por eso, tres veces prioriza Ortega como lo más básico la vivencia del dolor (“el dolor mismo”; “imagen [...] la cual no duele”; “imagen anodina del dolor”) o, con palabras de Gomperz, la base referencial enunciada (*Aussagegrundlage*). El segundo lugar en el pensamiento de Ortega, de nuevo orientado por Husserl¹⁸, pertenece al contenido enunciado (*Aussageinhalt*) de Gomperz. Ortega, pues, estima el sentido verbal más que el sonido.

(6) Las semasiologías de Gomperz y de Ortega abarcan las expresiones artísticas. Gomperz contextualiza el arte en la relación entre la enunciación y su asunto circunstancial (*Sachverhalt*), el conjunto de hechos que conforman la situación a la cual el hablante se refiere (W08, II, §58.2, 284). Ortega iguala el arte a un “sistema de signos” (Oc83, VI, 256). Cuando un objeto se convierte en símbolo, según Gomperz, ese objeto cede sus accidentes a la sustancia del objeto simbolizado, y una transustanciación tiene lugar. El actor N. N. hace el papel de César, donando su maquillaje, su cuerpo angular y su alta frente –accidentes todos de su persona– al personaje de Shakespeare. El espectador sufre un triple proceso psicológico: primero, identifica de modo ingenuo la sustancia del instrumento representante con la sustancia del objeto representado –de N. N. con César–; después, niega la identificación al reconocer la ausencia del objeto representado –César–; por fin, concede que la identificación es una mera representación –de César puesto en escena–. En Ortega, “transustanciación” o la cesión de accidentes por un objeto a otro, deviene “transferencia, transposición”, en griego μεταφορά, metáfora. Su etimología, según Ortega aprende de Cicerón, indica “la posición de una cosa en lugar de otra, quasi in alieno loco collocantur” (Oc83, VI, 261, n 1). La cita de la obra ciceroniana *De oratore* III, 38, aparece en *Die Philosophie des Metaphorischen* de Biese¹⁹. Sintetizando a Biese y a Gomperz, el “Ensayo de estética” ofrece ideas sobre la metáfora como el objeto estético en su forma más elemental. Como en el aná-

¹⁸ En uno de sus ejemplares de las *Investigaciones Lógicas* de Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen*. Halle: Max Niemeyer, 1901, I, §10, 39-40, Ortega ha vertido al castellano la distinción hecha por Husserl entre la representación verbal (*Wortvorstellung*) y el acto de prestar sentido (*umgebender Act*). Experimentamos ambos actos, pero mientras vivimos la representación verbal, encuentra Husserl, vivimos exclusivamente en el acto de ejecutar (*Vollziehen*) su sentido, su significación, no en el de representar la palabra. En ambos ejemplares de las *Logische Untersuchungen* (1901, 1913) presentes en su biblioteca, Ortega señala la noción de Husserl de que la palabra deja de ser palabra cuando nuestro interés exclusivo se dirige a ella tan sólo como forma sonora (J. ORTEGA, “Notas de trabajo sobre Husserl”, ob. cit., p. 22, n. 41). Así prioriza Ortega el contenido verbal frente al sonido.

¹⁹ Ob. cit., p. 6.

lisis de Gomperz de la percepción estética como la identificación, negación y re-identificación de dos objetos en un plano simbólico, la visión orteguiana de la percepción metafórica consiste en identificación, negación y re-identificación de dos objetos en un nivel estético de fantasía.

(7) Según Biese²⁰, la tradición exige que la metáfora presente la similitud de objetos diferentes. Gomperz, empero, minimiza la importancia de la semejanza: “En la relación del retrato al retratado, la similitud es un momento secundario. Esto es incontrovertiblemente evidente en la circunstancia de que en todas las etapas primitivas de la evolución, tal similitud no está a mano en ningún grado digno de notar” (U05, 17). Aunque Ortega concurre con el requisito tradicional de una “semejanza real” entre los elementos de la metáfora, como Gomperz resta importancia a toda similitud: “La metáfora nos satisface precisamente porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas” (Oc83, VI, 258-59). Si Gomperz concibe la transustanciación como el paso de accidentes de una a otra sustancia, Ortega ve la metáfora como el uso de “semejanzas [...] inesenciales”, sólo vehículos para pasar de uno a otro objeto. Recalca su nula esencialidad: “Apoyándonos en esta identidad inesencial afirmamos su identidad absoluta. Esto es [...] imposible” (*ibid.*, 258). Asimismo, Gomperz sostiene que “la absoluta similitud (*absolute Aehnlichkeit*) no ocurre, y [...] ninguna cosa del mundo puede ser restituida por otra sin algún resto (*restlos*)” (U05, p. 20). Al describir lo que sucede con la absoluta identificación de dos imágenes desemejantes, Ortega alude como Gomperz a sus restos, e imagina con metáforas su mutua repulsión: “Unidos por una coincidencia, en algo insignificante, los restos de ambas imágenes se resisten a la compenetración, repeliéndose mutuamente. De suerte que la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica no hay metáfora” (Oc83, VI, 258). Escribe Gomperz que la aproximación al límite de la absoluta similitud haría imposible hablar del arte (U05, pp. 20-21).

Como para confirmar la opinión de Gomperz de que, en las fases primitivas de las comparaciones, la semejanza era trivial (*ibid.*, 17), Ortega cita de F. Max Müller la observación de que, en los *Vedas*, la comparación tomaba la forma de negaciones. En vez de decir de una deidad, “Firme como una roca”, los antiguos cantaban, “Firme, no una roca”. Sostiene Müller que acentuaban la desemejanza para posibilitar la percepción de la similitud²¹. Con todo, Ortega saca otra inferencia: la firmeza es, a primera vista, sólo una calidad de las ro-

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ F. MAX MÜLLER, *The Hibbert Lectures 1878: Lectures on the Origin and Growth of Religion, as Illustrated by the Religions of India*. Nueva York: AMS Press, 1976, p. 194.

cas, pero el dios es también firme. Luego, su firmeza pertenece a otra especie. De ahí que, para Ortega, la negación que obra en la metáfora, mientras niega una cosa, afirme “un nuevo objeto” (*Oc83*, VI, 259). Tal idea, informa la teórica literaria Käte Friedemann, permea el libro de Biese sobre la metáfora: “La poesía no pone una cosa en el lugar de otra, sino en lugar de algo más, la esencialidad metafísica escondida en aquella cosa”²². La estatua *Il Pensieroso*, interpretada por Ortega, alude a la esencia, al acto de pensar en el proceso de ejecutarse (*Oc83*, VI, 256). O, si con Ortega enfocamos el símil del poeta catalán Josep Maria López Picó del ciprés como “l’espectre d’una flama morta”, descubrimos, primero, la identificación de ciprés y llama; después, la negación de la ecuación y, finalmente, su identificación como un nuevo objeto, un ciprés-llama, en el plano ideal del arte (*ibid.*, p. 259). Gomperz mantiene casi lo mismo. Tras afirmar y negar la identificación del actor N. N. como César, el espectador afirma su identidad dentro de la ilusión dramática (U05, p. 3).

(8) La proximidad de Ortega a Gomperz se extiende al nivel psicológico. Gomperz concibe los sentimientos (*Gefühle*) como reacciones a las impresiones sensoriales, como las recibidas de las obras de arte. No cree que la costumbre o la práctica científica exijan que el uso de la palabra quede tan restringido (*eingeschänkt*), que produjera susto una aplicación más amplia de la misma (W05, I, §38.2, 349). Asimismo, Ortega indica como un error superado en la psicología corriente la limitación de la palabra “sentimiento” a los estados de placer y dolor, alegría y tristeza. Por tanto asevera, “Toda imagen objetiva, al entrar en nuestra conciencia o partir de ella, produce una reacción subjetiva –como el pájaro al posarse en una rama o abandonarla la hace temblar” (*Oc83*, VI, 260). Escribe Gomperz que experimentamos en igual medida el sentimiento de un asalto poderoso en el viento tormentoso y el sentimiento de tensión en la rama doblada (W05, I, §38.2, 349). Si Gomperz ve la imagen mental (*Vorstellung*) de una impresión como el contenido, y el sentimiento como una forma, de la experiencia consciente (*ibid.*, I, §39.1, 400), Ortega amalgama imagen y sentimiento en la misma vivencia: “Esa reacción subjetiva [= sentimiento] no es sino el acto mismo de percepción, sea visión, recuerdo, intelección, etc.” (*Oc83*, VI, 260). El sentimiento, añade, es un signo, sólo un medio expresivo. Por eso produce un sentimiento de mediación (en el sentido de Gomperz). Apunta a un objeto ajeno a lo que llamamos el mundo “real” o cotidiano, pero un objeto perteneciente al mundo estético. En una palabra que a primera vista parece vaga, pero que cobra claridad cuando entendemos lo real como lo acostumbrado, Ortega define el arte como “irrealización”. Su

²² Käte FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin: H. Haessel, 1910, p. 231, presente en la biblioteca personal de Ortega. Vid. A. BIESE, ob. cit., pp. 79-80.

irrealidad consta no sólo de apartarnos de la esfera diaria, sino también de negarla mediante la metáfora, transferencia a un plano irreal, estético (*ibid.*, p. 262).

En suma, Gomperz influye mucho en “Ensayo de estética”. El influjo continúa en la época de *El tema de nuestro tiempo* (1923), que describe relaciones entre la vida y la cultura moderna. Una reflexión sobre las preferencias corrientes en la música clásica ejecutada en público por los años 20 genera el artículo polémico “Musicalia” (1921), con su estridente elitismo nietzscheano (*Oc83*, II, 235). Con el tiempo Ortega reflexiona con más imparcialidad, y quizás con ayuda de Gomperz, sobre todos los medios artísticos de la vanguardia y su relación con la vida cotidiana. *La deshumanización del arte* (1925) parte de la visión, notable en Gomperz, del arte como transparencia: “Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio [...] y vaya a prenderse en las flores [...]. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular detenerlo en el vidrio” (1924, *Oc83*, III, 358). Como la transparencia que es la obra tiene sólo realidad virtual, Ortega repite la lección del “Ensayo de estética”, tal vez espumada de Gomperz, de que un objeto es artístico sólo en la medida en que es irreal, ajeno a la cotidianidad. “Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos” (*ibid.*, p. 358). Con toda probabilidad, leemos aquí la dualidad del objeto representado (*Abgebildeten*) y la imagen representante (*Abbildenden*), tan repetida en el artículo de Gomperz sobre el arte naturalista. Podemos también estar observando el contraste de Gomperz entre el objeto real y el objeto productor de imágenes, visto por el espectador como una mera representación del objeto real. El lector entusiasmado, visto en Gomperz, enfoca el contenido novelístico, no la narrativa. Pero en épocas de “desimaginación”, la mayor sofisticación cultural pone la atención en la imagen representante o en el actor y no en el personaje. Así Ortega: “La mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio [...] que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (*ibid.*, 358). El arte que minimiza lo que llama Ortega el elemento “humano”, común en la vida cotidiana (*ibid.*, 357), exige la percepción de “lo virtual y transparente”, dominio de la sensibilidad artística. Ortega designa a tal arte “arte para artistas” (*ibid.*, 359; cfr. *Oc83*, II, 238). Según Gomperz, la “desimaginación”, que transforma a los retratados en meros retratos, da lugar a la formación de grupos opuestos a la degradación de

sacramentos (U05, p. 15), y los artistas creadores pueden enajenar al público (*ibid.*, p. 22). Posiblemente, Gomperz, combinado con Nietzsche, presta a Ortega la noción de que el arte vanguardista divide a la sociedad en las masas incomprensivas y minorías selectas con sensibilidad artística (Oc83, III, 355).

Al analizar los estilos vanguardistas, Ortega los reduce a varias tendencias emparentadas, que dejan ver la probable impronta de Gomperz. La primera propensión consiste en la “deshumanización”, equivalente a la “irrealización” artística del “Ensayo de estética”. Ortega elige el ejemplo de un moribundo célebre, rodeado de su mujer, de su médico, de un reportero y de un pintor. La realidad privilegiada por Ortega como la “realidad vivida”, la “humana”, inmersa en la vida cotidiana, pertenece al ilustre agonizante. El ejemplo desarrolla el del dolor empleado en el “Ensayo de estética” y coincidente con la *Aussagegrundlage* de Gomperz, la base referencial –en Ortega, la intuición inmediata del dolor. Invirtiendo la perspectiva del moribundo en 1925, Ortega obtiene la del pintor, que él describe como la “inhumana” o contemplativa. Así invirtió Gomperz su concepción del pagano devoto para conceptualizar al *Bildstürmer* o iconoclasta. Ortega ordena a los otros testigos de la muerte entre los dos extremos del paciente y del pintor. La descripción del retrato emergente coincide con el cuadro paisajístico que, visto en una época de “desimaginación”, metamorfosea en lo que Gomperz describe cómo un lienzo hecho sólo de manchas de colores (U05, p. 13). El pintor “inhumano” de Ortega “sólo atiende a lo exterior, a las luces y las sombras, a los valores cromáticos” (Oc83, III, 362).

Si en Ortega la deshumanización deforma adrede la realidad habitual, en Gomperz la “desimaginación” desvaloriza el objeto a favor de la imagen, al personaje a favor del actor. Como Gomperz ve la obra artística como un vidrio, los sentimientos reaccionan a éste y no al asunto circunstancial detrás del mismo. Para Ortega, los sentimientos que produce el arte deshumanizado son “específicamente estéticos” y ajenos al mundo cotidiano (*ibid.*, p. 365). En vez de retratar a un individuo concreto, como el pintor tradicional, el nuevo artista, al ver de Ortega, se resuelve a pintar “su idea, su esquema de la persona” (*ibid.*, p. 376) –vale decir, el retrato, no al retratado. La “desimaginación” de Gomperz engendra igual abstraccionismo. Para tomar el ejemplo de Ortega, en *Seis personajes en busca de un autor*, los personajes niegan su propia presencia y afirman su ausencia como objetos estéticos. Obsesos con sus propias narrativas, se convierten en lo que Gomperz ha llamado *Phantasmen*, y Ortega, “unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor [...] como ideas o puros esquemas” (*ibid.*, pp. 376-77). Pirandello, artista deshumanizante, hace de la obra de arte una obra de arte sin más, una pura transparencia.

Para ver la probable presencia de Gomperz en Ortega, basta citar el título de una subdivisión ensayística de *La deshumanización del arte* –“Iconoclasia”

(*ibid.*, p. 377). Ortega propone como tema de investigación “las erupciones de iconoclasia que una vez y otra surgen en la religión y en el arte. En el arte nuevo actúa evidentemente este extraño sentimiento iconoclasta y su tema bien podría ser aquel mandamiento de Porfirio que [...] tanto combatió San Agustín: *Omne corpus fugiendum est*. Y claro es que se refiere al cuerpo vivo” (*ibid.*, p. 378). En Gomperz, la “desimaginación” nace de la iconoclasia y conduce a la abrogación de los cultos y a la negación de los sacramentos. En Ortega, la deshumanización rechaza la transcendencia artística, evitando los temas solemnes que los artistas adoptaban con “un gesto de profeta o fundador de religión” y con un sentimiento de su prepotencia al aspirar a dignificar a toda la especie (*ibid.*, p. 383). Gomperz asocia la destrucción de la ilusión dramática por el espectador a la percepción del niño cada día más consciente del potro como un mero palo. En Gomperz, el arte y el juego van unidos. Ortega vincula la nueva intrascendencia del arte al triunfo de los deportes y juegos: “Entra Europa en una etapa de puerilidad” (*ibid.*, p. 384). Resumiendo, las siete notas de la deshumanización artística bien pueden proceder de la descripción de la “desimaginación” artística en Gomperz: (1) la propensión “irrealista”, anti-cotidiana, (2) la iconoclasia hacia la forma viva, (3) el artepurismo, (4) la visión lúdica del arte, (5) la ironía ante la sacralidad artística de antaño, (6) el rechazo de toda falsedad y el aprecio del arte en cuanto vidrio, nada más, y (7) la intrascendencia (*Oc83*, III, 360). Si Gomperz concluye su artículo sobre el naturalismo rehuyendo la parcialidad y buscando sólo la comprensión (*Verständnis*: U05, p. 23), Ortega termina su ensayo de 1925, afirmando, “Me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender –ni la ira ni el entusiasmo” (*Oc83*, III, 386).

Entre 1928 y 1945, Ortega vuelve poco a los temas estéticos, preocupado, en cambio, por sintetizar a Dilthey y a Heidegger para lograr su sistema maduro, su metafísica de la vida humana²³. Con todo, se resucita su interés por Gomperz, estimulado quizás por las reflexiones de Heidegger sobre la enunciación como un modo originario de exposición y sobre el *Dasein*, el habla y el lenguaje²⁴. En un artículo de 1933 presente en la biblioteca de Ortega, Karl Bühler, psicólogo alemán y teórico del lenguaje estimado por Ortega (*Oc83*, VII, 36), elogia a Gomperz con pocas reservas por reestructurar el fecundo concepto escolástico de *aliquid stat pro aliquo* (algo sustituye a algo). Alaba su plasticidad, precisión conceptual y abundancia de ejemplos, especialmente el del actor, que es el personaje y, sin embargo, no es él²⁵.

²³ Ciriaco MORÓN ARROYO, ob. cit., p. 391; José ORTEGA, “Notas de trabajo sobre Heidegger. Primera parte”, ob. cit., p. 24; cfr. José ORTEGA, *Oc83*, IV, 387.

²⁴ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, en *Gesamtausgabe*, vol. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, §33, 154 y §34, 160.

²⁵ Karl BÜHLER, “Die Axiomatik der Sprachwissenschaften”, *Kant-Studien*, 38.1-2 (1933), p. 29.

En su conferencia lisboeta “Idea del teatro” (1946), Ortega se sirve de nuevo de tales nociones. Si percibe el teatro estructurado para servir dos funciones, la de ver y la de ser visto (*Oc83*, VII, 455), el contenido de esta visión emplea la relación de sustitución, estudiada por Gomperz. Primero, según Ortega, vemos a la Ofelia de Shakespeare en Elsinore. No obstante, al penetrar la ilusión dramática, percibimos no a Ofelia, sino a la joven actriz Marianinha Rey Colaço entre cajas pintadas. Por último, lo que realmente vemos son tanto Marianinha como Ofelia, tanto el escenario pintado como Elsinore, pero en una relación de sustitución por seres diferentes. Ortega se hace eco de Gomperz al decir que actores y escenario adquieren “el don de la transparencia. Al través de ellos, como al través del cristal, transparentan otras cosas” (*ibid.*, p. 458). Como un actor representa múltiples personajes, un escenario múltiples lugares, Ortega define la escena como la “metáfora universal” y el teatro como “la metáfora visible” (*ibid.*, p. 459). Analiza la metáfora como tal, resumiendo la estética del “Ensayo” de 1914 con su probable deuda con Gomperz. Equiparadas dos realidades algo parecidas pero esencialmente desemejantes, los restos dejados por su desigualdad anulan las realidades cotidianas de ambos objetos. Gomperz, recordamos, subraya la imposibilidad de la absoluta identidad de dos objetos. Acentúa además la primitiva insignificancia de la similitud. Ortega en 1914, pues, y otra vez en 1946, cita a M. Müller como intérprete de los *Vedas*, donde la negación expresaba la asimilación de dos objetos (*ibid.*, p. 461). En el teatro, ambas realidades comparadas, el actor y el personaje, según Gomperz y Ortega, sacrifican sus realidades para transportar al público al mundo de la fantasía estética.

Ortega añade nuevas variaciones de este pensamiento. Acaso recordando el concepto de “desimaginación”, escribe que el mal actor impide ver a Hamlet allende el artista mismo. Gomperz enseña la idea del arte como transparencia y la sofisticación cultural necesaria para verlo como tal. Ortega, pues, comenta, “nuestra mente tiene [...] que saber acomodarse para que consigamos ver ese mundo imaginario del Teatro [...], un mundo virtual –que es irrealidad y fantasmagoría” (*ibid.*, p. 462). Los ingenuos o los crédulos, según Ortega, interpretan los sucesos escenificados como reales. Les está vedado el irreal mundo metafórico (*ibid.*, p. 461). Un caso análogo lo presentan las patologías mentales. Don Quijote, al tomar por real el retablo de Maese Pedro, se convirtió de espectador en personaje y lo destruyó (*ibid.*, I, 380). De hecho, explica Ortega, había perdido su sentimiento no de la realidad, sino de la *ir*realidad. Su locura le había cegado a la broma como tal (*ibid.*, VII, 464). Concluye Ortega explicando por qué el ser humano necesita bromas, farsas en su vida. La vida es seriedad inexorable, dentro de la cual cada cual tiene que hacer algo para sostenerse en la existencia. Para libertarse a veces de sus ocupaciones

serias, cultiva los juegos, y dentro de ellos vive según reglas inventadas por él (*ibid.*, p. 469). Así, pues, en “Idea del teatro”, Ortega penetra con mayor profundidad que Gomperz en la (ir)realidad del teatro, rastreándola en sus orígenes dentro del contexto total de la existencia humana. Asimismo, en *La deshumanización del arte*, aplica a la cultura de los 1920 las concepciones de Gomperz de la base fáctica enunciada (*Aussagegrundlage*), la “desimaginación” socialmente divisiva y la estilización del instrumento simbólico. Para terminar, en el “Ensayo de estética a manera de prólogo”, parece derivar una teoría del arte como metáfora en gran parte de la noción de transustanciación en Gomperz, y construye sobre ella una visión única, ajena al neokantismo y a la fenomenología, del arte como consciente “irrealización”. ●

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(Los libros presentes en la Biblioteca personal de Ortega van indicados con asterisco).

- ARISTÓTELES (1926): *The “Art” of Rhetoric*, edición de FREESE, J. H., traducción de RHYS ROBERTS, W. Londres: W. Heinemann; NY: G. P. Putnam’s Sons.
- *BIESE, A. (1893): *Philosophie des Metaphorischen*. Hamburgo y Leipzig: Leopold Voss.
- *BÜHLER, K. (1933): “Die Axiomatik der Sprachwissenschaften”, en *Kant-Studien*, 38.1-2, pp. 19-90.
- CEREZO GALÁN, P. (1984): *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Madrid: Ariel.
- *FRIEDEMANN, K. (1910): *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin: H. Haessel.
- GOMPERZ, H. (1905): “Ueber einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst”, en *Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung* (14-15 julio), pp. 1-23.
- (I, 1905; *II, 1908): *Weltanschauungslehre. Ein Versuch die Hauptprobleme der allgemeinen theoretischen Philosophie geschichtlich zu entwickeln und sachlich zu bearbeiten*, 2 vols. Jena y Leipzig: Eugen Diederich.
- *— (1912): *Sophistik und Rhetorik: Das Bildungsideal des “eu legein” in seinem Verhältnis zur Philosophie des V Jahrhunderts*. Leipzig und Berlin: B. Teubner.
- *— (1929): *Über Sinn und Sinngebilde. Verstehen und Erklären*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1953): “Autobiographical Remarks”, en *Philosophical Studies*, edición de ROBINSON, D. S. Boston: Christophers Publishing House, pp. 15-28.
- HARNACK, A. von (1894): *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, vol. 2, 3.^{ra} ed. rev. Friburgo i. B. y Leipzig: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- HEIDEGGER, M. (1977): *Sein und Zeit*, en *Gesamtausgabe*, vol. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- HUSSERL, E. (1900): *Logische Untersuchungen*, I. Halle: Max Niemeyer.
- *— (1901): *Logische Untersuchungen*, II. Halle: Max Niemeyer.
- (1910-11): “Philosophie als strenge Wissenschaft”, *Logos*, I, pp. 289-341.
- *— (1913): *Logische Untersuchungen*, 2.^a ed. Halle: Max Niemeyer.
- KREITER, B. G. (2007): “Philosophie as Weltanschauung in Trendelenburg, Dilthey, and Windelband”, tesis doctoral inédita. Amsterdam: Vrije Universiteit.
- MARIAS, J. (1959): “La primera superación de la fenomenología”, en *La Escuela de Madrid*. Buenos Aires: Emecé, pp. 257-64.

- MORÓN ARROYO, C. (1968): *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Alcalá.
- MÜLLER, F. M. (1976): *The Hibbert Lectures 1878: Lectures on the Origin and Growth of Religion, as Illustrated by the Religions of India*. NY: AMS Press.
- NATORP, P. (1912): *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode. Erstes Buch. Objekt und Methode der Psychologie*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983): *Obras completas*, 12 vols. Madrid: Alianza.
- (1996): *Meditación de nuestro tiempo*, edición de MOLINUEVO, J. L. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- (2001): "Notas de trabajo sobre Heidegger. Primera parte", edición de MOLINUEVO, J. L. y HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D., *Revista de Estudios Orteguianos*, 2 (2001), pp. 13-27.
- (2002): "Notas de trabajo sobre Husserl", edición de SÁNCHEZ CÁMARA, I y FERREIRO LAVEDÁN, M.ª I., *Revista de Estudios Orteguianos*, 4 (2002), pp. 7-28.
- RICKERT, H. (1910-11): "Vom Begriff der Philosophie", *Logos*, 1, pp. 1-34.
- SAN MARTÍN, J. (1994): *Ensayos sobre Ortega*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SILVER, P. W. (1978): *Ortega as Phenomenologist. The Genesis of Meditations on Quixote*. Nueva York: Columbia University Press.
- WOLTERS, A. M. (1989): "On the Idea of Worldview and its Relation to Philosophy", en MARSHALL, P. A., GRIFFIOEN, S. y MOUW, R. J., *Stained Glass: Worldviews and Social Science*. Lanham, Maryland: University Press of America, pp. 14-25.

Fecha de recepción: 23/12/2010
Fecha de aceptación: 08/04/2011