

# LA CONFERENCIA DE LISBOA DE ORTEGA SOBRE LA “IDEA DEL TEATRO” COMO APLICACIÓN DEL MÉTODO FENOMENOLÓGICO

## ORTEGA’S LISBON CONFERENCE ON THE “IDEA OF THE THEATRE” AS AN APPLICATION OF THE PHENOMENOLOGICAL METHOD

Carlos MORUJÃO

*Universidade Católica Portuguesa*

[carlosmoruajo@ucp.pt](mailto:carlosmoruajo@ucp.pt)

**RESUMEN:** Este artículo analiza la reacción del filósofo portugués Delfim Santos a la conferencia de Ortega en Lisboa de 1946, titulada “Idea del Teatro”. Demostraremos que Delfim Santos malinterpretó los objetivos de Ortega, ignorando que el filósofo español estaba aplicando el método fenomenológico. De hecho, sin un conjunto de conceptos que se remontan a las *Ideas I* de Husserl (como neutralización, irrealidad y fantasía), la conferencia de 1946 se vuelve casi incomprensible. Pero también demostraremos que Ortega no se limita a utilizar conceptos forjados por Husserl. Aplica creativamente el método fenomenológico, tal como lo había expuesto en 1929. Partiendo de que lo patente oculta lo latente, Ortega procede de lo exterior a lo más íntimo. Así, empieza analizando el papel que el edificio de teatro y la distinción entre público y escenario juegan en la representación teatral, para luego discutir lo esencial: la irrealización de la vida, o *epoché* del mundo efectivo, que se produce en la representación teatral.

**PALABRAS CLAVE:** Ortega, Husserl, neutralización, irrealidad, fantasía.

**ABSTRACT:** This paper examines Portuguese philosopher Delfim Santos’s response to Ortega’s 1946 Lisbon lecture, “Idea of the Theater.” The analysis demonstrates that Delfim Santos misinterpreted Ortega’s objectives, overlooking the fact that Ortega was employing the phenomenological method. Without reference to key concepts originating from Husserl’s *Ideas I* – such as neutralization, irreality, and fantasy – the meaning of the 1946 lecture becomes difficult to grasp. Additionally, the paper shows that Ortega

does not merely adopt Husserl's conceptual framework; rather, he applies the phenomenological method in a creative manner, consistent with his 1929 Lectures. Proceeding from the premise that what is manifest often conceals more intimate elements, Ortega advances from external features to more intrinsic aspects. He begins by exploring the significance of the theater's architecture and the distinction between audience and stage, subsequently addressing the central issue: the irrealization of life, or the *epoché* of the effective world, which occurs within theatrical performance.

**KEYWORDS:** Ortega, Husserl, Neutralization, Irreality, Phantasy.

## 1. Introducción

La conferencia de Lisboa de Ortega, “Idea del teatro”, impartida el 13 de abril de 1946, originó duras reacciones en los periódicos portugueses de la época. Una de las más violentas reacciones a la conferencia ha venido de un filósofo, Delfim Santos, en un artículo publicado en la revista *Mundo Literário* en mayo del mismo año<sup>1</sup>. Sin embargo, Delfim Santos, por aquellos años, era quizás el único filósofo portugués que podría entender a Ortega. En esta conferencia Ortega hace una muy interesante y original aplicación del método fenomenológico. En Alemania, donde conoció a Heidegger y a Nicolai Hartmann, Delfim Santos pudo también conocer la fenomenología de Husserl y, vuelto a Portugal, llegó a escribir sobre ella. El presente trabajo tiene pues dos objetivos: primero, mostrar que “Idea del Teatro” sólo puede entenderse plenamente desde la fenomenología y, después, que Delfim Santos -porque no lo reconoció o no quiso reconocerlo- se equivocó en su interpretación. Es casi increíble que Delfim Santos no lo reconociera y su polémica con Ortega tiene, en mi opinión, inconfesados motivos personales.

Por supuesto, si no queremos encontrar ahora, en esta polémica, razones personales de desacuerdo, podremos plantear la hipótesis de que Ortega, en su conferencia, no supo cómo estar a la altura de su propio pensamiento. En mi opinión, creo que Ortega estuvo a la altura de su propio pensamiento. Hay por supuesto varias digresiones en esta conferencia, un proceso común en los escritos de Ortega, pero que nunca pierde el hilo de su pensamiento: lo que puede

<sup>1</sup> Cualquiera que desee tener información sobre las controvertidas relaciones entre Delfim Santos, pero también otras figuras de la escena cultural lisboeta de mediados del siglo XX, y Ortega, puede consultar el ensayo de Santos (2018: 81-110).

parecer un desvío para un lector menos atento, para el lector atento se integra fácilmente en el tema principal. Por eso, es necesario comprender la intención de Ortega al impartir esta conferencia. Su temática no es solo estética. Asimismo, interesa a Ortega aclarar que hacer teatro o asistir al teatro es una actividad humana específica, que implica, desde una perspectiva fenomenológica, la realización de un cierto tipo de actos. Por ello, Ortega dedica mucho tiempo -para el desagrado del filósofo portugués- a demostrar cómo el teatro presupone una suspensión de los actos ejecutivos del Yo y cómo, para entenderlo, es necesario percibir la especificidad de los actos de neutralización y de los actos de fantasía. Como es habitual en Ortega, él no expone directamente estos tecnicismos husserlianos, pero ofrece ejemplos muy sugestivos sobre su funcionamiento.

Respecto al método utilizado en la conferencia, Ortega lo denomina “fenomenológico”, tras haberlo llamado anteriormente “dialéctico”. Sin embargo, de inmediato añadió que su dialéctica es muy diferente de la de Hegel: en la dialéctica de Ortega la coincidencia de lo pensado con el pensamiento no es una violencia sobre la cosa, sino la cosa misma empujando el pensamiento y forzándolo a coincidir con ella (el pensamiento empujando la cosa sería la característica de la dialéctica hegeliana). La descripción que hace Ortega de su *modus operandi* solo pude recordarnos algunas páginas famosas de las *Meditaciones Cartesianas*. Dice Husserl en el § 17:

Si, por ejemplo, tomo el percibir este cubo por tema de la descripción, veo en la reflexión pura que «este» cubo está dado continuamente como unidad objetiva, en una mudable, multiforme diversidad de variantes fenoménicas en relaciones determinadas. Estas variantes no son en su curso una sucesión incoherente de vivencias. Transcurren, por el contrario, en la unidad de una «síntesis», por cuya virtud se presenta a la conciencia en ellas uno y el mismo objeto (Husserl, 1950: 77-78).

Por su lado, en la conferencia de Lisboa, dice Ortega: “«Pensar dialécticamente» quiere decir que cada paso mental que damos nos obliga a dar otro nuevo paso; no uno cualquiera, no así a capricho, sino otro paso determinado, porque lo visto por nosotros en el primero de la realidad que nos ocupa —y ahora es la realidad «Teatro»— nos descubre, queramos o no, otro nuevo lado o componente de ella que antes no habíamos advertido. Es, pues, la cosa misma, la realidad misma Teatro quien va a guiar nuestros pasos mentales, quien va a ser nuestro lazarillo” (Ortega, 2009a: 833).

Hay muchos otros pasajes de la conferencia con los cuales podríamos hacer lo mismo: compararlas a pasajes de las *Meditaciones* de Husserl, de *Ideas I* e incluso de las *Investigaciones Lógicas*. Obtendríamos el mismo resultado. Pero no nos interesan demasiado las consideraciones de ámbito metodológico. Nuestro lazillo, dice Ortega, es el teatro. Solo nos ayudarán reflexiones sobre el método si con ellas aclaramos los procedimientos que nos permitirán llegar a conocer a la esencia del teatro. Es el teatro, no las reflexiones metodológicas, lo que aquí nos interesa.

## 2. El método de Ortega

La forma en que Ortega empieza su conferencia irritó mucho a Delfim Santos. Las cosas, dice Ortega, nos ofrecen perspectivas muy variadas. Una de ellas es su vejez. En su estado decadente la cosa ya no nos muestra todas sus posibilidades, esto es, su idea<sup>2</sup>. En una ruina quizás podemos ver lo que las cosas han sido. Sin embargo, para definir su ser hay que verlas cuando están en forma. Por eso, para hablar del teatro hay que conocer al menos algunos de sus ejemplos mayores, desde la antigua Grecia hasta nuestros días, para ver en los ejemplos menores sus posibilidades no realizadas. De manera análoga a como se considera que un deportista está en óptimas condiciones cuando puede desplegar plenamente sus capacidades —y es en ese estado donde se le reconoce auténticamente como tal—, en el ámbito del teatro resulta pertinente centrarse principalmente en sus

<sup>2</sup> Dos años después, en 1948, en un ensayo sobre Toynbee titulado “Sobre una nueva interpretación de la historia universal”, Ortega retoma este tema de la idea como posibilidad (Ortega, 2009b: 1362). Ahí dice Ortega que la idea es “[...] el descubrimiento más sublime y eficaz que se ha hecho hasta ahora en el planeta donde habitamos y que hoy, al cabo de vueltas mil, constituye más que nunca el alfa y la omega de todo ejercicio científico”. Sin embargo, esta es una noción antigua en Ortega. Ya en 1924, en un artículo para el periódico argentino *La Nación*, se expresó una idea similar sobre el papel de la idea (Ortega, 2005a: 671). Sin embargo, Ortega no siempre defendió esta concepción casi platónica de las ideas, cuyos orígenes se remontan a su primer libro, las *Meditaciones del Quijote*. Al abordar la relación entre ideas y creencias, defiende perspectivas ligeramente diferentes. Sobre este tema, véase San Martín (1998: 229). Pero, la temprana noción de lo que sea una idea está muy presente en la conferencia de 1946. Véase, por ejemplo, la afirmación siguiente: “Por lo mismo que una cosa es siempre muchas y divergentes cosas, nos interesa averiguar si al través y en toda esa variedad de formas no subsiste, más o menos latente, una estructura que nos permita llamar a innumerables y diferentes individuos «hombre», a muchas y divergentes manifestaciones «Teatro». Esa estructura que, bajo sus modificaciones concretas y visibles, permanece idéntica, es el ser de la cosa” (Ortega, 2009a: 827-828).

expresiones más destacadas, en lugar de enfocarse en sus períodos de decadencia (Ortega, 2009a: 828).

A esta primera indicación sobre el método hay que añadir una segunda. La llamaremos: “desde afuera hacia adentro”. Pronto veremos que se puede dividir en dos partes distintas. Con la primera parte, en la página 832 del Tomo VI de las *Obras Completas*, empieza la conferencia propiamente dicha.

Si queremos saber qué es el teatro, podemos empezar señalando un edificio de teatro y diciendo: esto es teatro. Ortega no se limita a aplicar un procedimiento, que he llamado “desde fuera hacia dentro”, que utilizó por primera vez en las *Meditaciones del Quijote* y que profundizó en las lecciones tituladas *¿Qué es filosofía?*, de 1929 (Ortega, 2008: 245)<sup>3</sup>. Se dirá que es posible hacer teatro en la calle, o, como ocurría en la Edad Media, a las puertas de una Iglesia. Sin embargo, lo importante aquí no son los muros que separan el interior del exterior, sino la peculiar disposición del espacio escénico y la forma en que se establece una relación entre los actores y los espectadores. Entendemos lo que está haciendo Ortega: busca delimitar con precisión el fenómeno a analizar, lo que sólo se puede hacer desde fuera, antes de penetrar en su intimidad.

Puede ser que este procedimiento sea particularmente adecuado para el problema que se está discutiendo. El edificio que llamamos “teatro” determina, y de forma muy directa, el espectáculo teatral; la idea que una época se hace del teatro es inseparable de él. Si pensamos, por ejemplo, en las diferencias del espacio escénico de la tragedia griega y del drama isabelino, en los tiempos de Shakespeare, entendemos fácilmente la justicia de la observación de Ortega. “Esto es un teatro” no es sólo la indicación de un espacio que separa la vida real de los hombres y sus quehaceres de ese otro en el que se desarrolla la representación. La representación misma –con el carácter de irrealidad que le es peculiar– debe ser pensada ya en términos de ese mismo espacio. Sin embargo, la idea de separación es importante. El fenomenólogo Alfred Schutz hablaba de niveles de realidad (por ejemplo, la realidad del mundo de la vida y la realidad de la ficción) y afirmaba que era posible transitar de una a la otra. Muy bien: el espacio escénico es el lugar de esa transición, que puede hacerse, por supuesto, en las dos direcciones. Dice Ortega:

---

<sup>3</sup> Sobre el método de Ortega en estas conferencias véase San Martín (1998: 148-152).

Por el Teatro de Esquilo, de Shakespeare, de Calderón entiéndase, además e inseparablemente, junto con sus obras poéticas, los actores que las representaron, la escena en que fueron ejecutadas y el público que las presenció. No estoy dispuesto a renunciar a nada de eso, porque yo he venido aquí (...) para aclarar a ustedes lo que es el Teatro y (...) no me voy de aquí sin haberlo logrado. Ahora bien, para tal finalidad necesito de todos esos ingredientes (Ortega, 2009a: 832).

Esta es la segunda parte de la segunda indicación sobre el método de la Conferencia, en la misma página 832. Husserl nos había advertido, en sus *Ideas I*, que nada debemos retirar a lo que nos ha sido dado en una intuición. Ortega aplica esta advertencia husserliana: no podemos retirar a nuestra idea del teatro el que el teatro no es solo una obra literaria, algo para ser leído. El teatro es algo que existe para ser ejecutado. La maquinaria teatral es una parte de su esencia.

Ortega analiza esta cuestión en repetidas ocasiones en sus escritos. Por ejemplo, en sus *Papeles sobre Velásquez*, discute la pintura en términos muy similares. Según Ortega, la pintura se define por lo que alguien produce, y el denominado arte pictórico, es decir, la técnica particular de un pintor es solo un medio para que veamos el resultado de su acción. La pintura comienza donde terminan las acciones con los materiales pictóricos (Ortega, 1950: 219). De manera semejante, el teatro no es literatura teatral, sino la representación en escena, que se materializa cuando la literatura termina, utilizando los recursos escénicos necesarios para dicha representación.

Delfim Santos, que escuchó la Conferencia de Ortega, revela, en este asunto, una particular mala fe. Ironiza con el hecho de que Ortega empieza su análisis con una referencia al edificio del Teatro Doña María, afirmando que el comienzo elegido por Ortega tal vez fuera justificado si el filósofo español hubiera optado por el edificio del teatro griego, o por el edificio del teatro isabelino (Santos, 1987: 375). Esto es exactamente lo que acabamos de ver hacer a Ortega, refiriéndose a Esquilo, Shakespeare y Calderón. No veo ninguna razón por la que el teatro de Doña María II no pueda suscitar reflexiones del mismo tipo. Además, en mi opinión, es un ejemplo muy hermoso de la arquitectura portuguesa de mediados del siglo XIX. Pero hay, creo, otra intención de Ortega en la forma en que decidió iniciar su conferencia: devolver el teatro, como mero género literario, a las condiciones de su representación, sin las cuales no es plenamente un espectáculo teatral. El fenómeno que está analizando, dice Ortega (2009a: 385), no son solo palabras, no es solo literatura: el público no va al teatro solamente

para escuchar lo que dicen los actores. Al teatro se va para ver. Por eso es tan esencial la distinción entre la sala y el escenario, o sea, el espacio de la visión y el espacio de la representación<sup>4</sup>.

Lo más interesante de todo esto es que, aproximadamente un mes antes de escribir su artículo sobre la conferencia de Ortega, o sea, el 22 de abril de 1946, Delfim Santos publicó un artículo sobre las actividades de un grupo de teatro estudiantil portugués en el que hacía declaraciones similares a las hechas por Ortega. El filósofo portugués elogia el hecho de que se llevara a escena dos obras de autores portugueses que, al no haber sido aún representadas, corrían el riesgo de quedarse simplemente en literatura. Ortega ya lo había dicho el 13 de abril: el teatro es más que literatura. Sigamos, sin embargo, con nuestro análisis. Veremos cómo Delfim Santos se equivocó en cuestiones aún más graves.

### 3. Apuntes sobre el concepto de “irrealidad”

Para entender lo que significa, desde la fenomenología, una representación teatral es esencial una clara comprensión del significado de “irrealidad”. Delfim Santos no quiso entender esto y sólo retiene, de todo el análisis de Ortega, que, para él, en una representación teatral, el público se distrae de sus quehaceres cotidianos. El concepto orteguiano de “distracción” necesita de un análisis, que intentaré hacer al final. Ahora me preocupa el concepto de “irrealidad”.

Los actores en el escenario no presentan sus personas, sino que representan un personaje distinto de ellos en tanto que hombres o mujeres. Ortega refiere el caso de una representación de Hamlet en el Teatro Doña María en Lisboa, donde el personaje de Ofelia es representado por la entonces joven actriz portuguesa Mariana Rey Monteiro. Pero la palabra “representación” es equívoca. Se puede decir que una imagen de la Torre Eiffel la representa y sin embargo es la Torre Eiffel ella misma que está presente en imagen. La Torre Eiffel que ahora veo en imagen existe en el espacio y en el tiempo; esta su existencia es indiferente a su existencia en imagen. No es en el mismo sentido que la joven Mariana representa en escena a Ofelia. Ofelia no tiene otra existencia excepto la que se muestra en cada lectura o representación del texto de Shakespeare. Como

<sup>4</sup> Por supuesto, en el siglo XX hubo varios intentos de eliminar esta rígida distinción. Podemos prescindir de ellos, ya que no son el tema de la conferencia de Ortega.

dice Roman Ingarden (1973: 243), se trata de una objetividad intencional que sólo simula lo real<sup>5</sup>.

Alfred Schutz nos brindó excelentes conceptos para reflexionar sobre lo que le sucede al espectador, aunque Schutz se refería a la relación con cualquier obra de ficción y no específicamente con la representación teatral. En términos de Schutz, cada espectador entra, junto con los personajes en escena, en una especie de “relación de nosotros” (*we-relation*). Pero esta “relación de nosotros” tiene características muy peculiares. Mientras que en una “relación de nosotros” que ocurre en la vida real la dimensión temporal es el presente, en el teatro no ocurre lo mismo, ya que el tiempo de la función y el del espectador no coinciden. Incluso si, hipotéticamente, cuando un actor en escena dice “son las 10:00 p. m.”, esa es precisamente la hora en el reloj del espectador, esta coincidencia se debe únicamente a la hora de inicio de la función<sup>6</sup>.

Hay una condición para que esta simulación de la que habla Ingarden pueda acaecer. El edificio “teatro”, la disposición de sus partes, el escenario, los actores y el texto que declaman han irrealizado Mariana y posibilitado que nuestra percepción, viéndola, vea Ofelia. El contenido fenomenológico del acto que mienta Mariana en el escenario es Ofelia y no Mariana. Es decir, es Ofelia y no Mariana quien pertenece al espacio representado. Esto solo es posible porque la materia del acto perceptivo y el sentido en que su objeto es mentado han sufrido una modificación. En el § 111 de *Ideas I* Husserl la llamaba “modificación de fantasía”. Pero Husserl todavía parece tener algunas dificultades para distinguirla de la “modificación de neutralidad”, con la que, como veremos, no coincide, aunque se puede considerar que ambas son especies de un mismo género que Husserl llama “presentificación” (Husserl, 1950: 268). Tanto desde el punto de vista noético como noemático, el análisis de lo que sucede en las modificaciones de fantasía es muy complejo. La actriz Mariana Rey Monteiro no ha sido simplemente

<sup>5</sup> Hasta donde sabemos, Ortega no conocía la obra de Ingarden. Al menos no la menciona en ninguno de sus escritos.

<sup>6</sup> Sobre este tema, véase Fink (1974: 60-61). Fink señala correctamente no solo que existe un mundo de fantasía, sino también que, así como existe el tiempo universal, este mundo de fantasía posee un flujo temporal, además de un espacio. Pero, considerando ahora el caso de la representación teatral, ese flujo temporal no tiene nada en común con el del Ego que contempla dicha representación. Obviamente, la *epoché* del tiempo universal, que ocurre durante la representación, siempre puede ser interrumpida; todo lo que el espectador necesita hacer es, distraído de lo que pasa en escena, mirar su reloj para saber qué hora es. De hecho, lo mismo ocurriría en el caso del cine o la literatura (volveré todavía más abajo al tema de las diferencias entre los dos flujos temporales).

neutralizada, es decir, no se trata de afirmar que se la mienta de manera no posicional. Tampoco se trata de un simple cambio en las características dóxicas del acto intencional, como si Mariana Rey Monteiro hubiese pasado a ser dudosa o probable.

Si el espectador estuviese mentando a Mariana, su presentación en la escena tendría un carácter ponente (Husserl, 1950: 268). Pero, como Sartre lo vio muy bien, el acto posicional de la conciencia de imagen es muy diferente de un acto de la conciencia perceptiva (Sartre, 1966: 30). Lo que significa que no empezamos por poner a Mariana en nuestro mundo perceptivo habitual para luego expulsarla de él. Sin embargo, en las malas representaciones teatrales o en casos extremos de errores de *casting*, la modificación de fantasía solo se realiza de forma incompleta; los trazos individuales peculiares del actor se sobreponen a los del personaje que debería representar. En estos casos, no se da el proceso de anulación específicamente teatral (Husserl, 2005: 490): la presentación perceptiva de la persona del actor no desaparece en el mundo de fantasía que se representa en escena.

Y, sin embargo, aquí hay un problema, que Ortega analizó de manera muy fina en uno de los anexos de esta conferencia, que escribió tras su regreso a España. La irreabilidad que es la representación teatral tiene que plasmarse en la figura de los actores, que tienen un cuerpo, una voz, se mueven de una determinada manera, gesto, etc. Tras señalar que Shakespeare no dejó ninguna indicación sobre el aspecto físico de Hamlet y, por tanto, “Hamlet no tiene nariz”, Ortega añade:

No es fácil de expresar con rigor en pocas palabras qué es lo que del hombre real que es el actor queda en el personaje y sobrevive a su anulación, para que la fantasmagoría que es Hamlet nazca y viva y sea. Porque incuestionablemente el actor pone su propia nariz que es irrefragable realidad (Ortega, 2009c: 1482).

En un breve ensayo, publicado en el volumen IV de *El Espectador*, titulado “Elogio del Murciélagos”, Ortega ya había hecho una referencia a “la nariz de Hamlet” (Ortega, 2004: 445). Dado que este texto no trata específicamente sobre teatro, no me extenderé demasiado en el tema. Sin embargo, observo en él una afirmación que la “Idea del Teatro” corrige acertadamente. En el artículo de *El Espectador*, Ortega sostiene que el *Hamlet* de Shakespeare es una obra esencialmente destinada a ser leída. Destaca que merece ser leída por la prosa barroca del escritor inglés y sus metáforas, las cuales se pueden apreciar cómodamente

sentados en un sofá con el texto en la mano, sin perder sus valores esenciales. Ortega añade que el trabajo del actor es inesencial. La Conferencia de Lisboa re establece la verdadera naturaleza de la obra teatral.

#### 4. Aclaramiento conceptual: neutralización y ficción

Para evaluar el rigor del análisis conceptual que Ortega está realizando hay que tener presente lo que dice Husserl en *Ideas I*, cuyos §§ 109-111 Ortega, creo, tiene en mente. Husserl empieza el § 109 analizando lo que llama la modificación de neutralización. Ésta es un carácter dóxico peculiar de ciertos actos, en los que la diferencia entre el ser y el no ser de sus respectivos correlatos noemáticos se nos volvió indiferente, queda suspendida. En consecuencia, no sería exacto decir que la existencia de la actriz Mariana Rey Monteiro se nos volvió indiferente; la presencia de la actriz en el escenario nos interesa, pero solo en la medida en que representa a Ofelia. Una representación en un escenario se dice en alemán *Vorstellung*; sin embargo, hay que reconocer que estamos, hablando el lenguaje de la fenomenología, en presencia de una *Vergegenwärtigung*. Este término es utilizado por Husserl para indicar que una cosa no se presenta en carne y hueso, sino sólo mediante la presentación de otra. Pero primero debemos tener en cuenta la siguiente advertencia, hecha al final del § 109 de *Ideas I*: los correlatos noemáticos de las posiciones neutralizadas no tienen nada que sea predicable. La situación aquí es muy diferente: precisamente porque no se trata simplemente de “neutralización”, la actuación de Mariana en escena deberá hacernos ver todos los predicados que Shakespeare colocó sobre la figura de Ofelia: por ejemplo, que es hija de Polonio, o que está enamorada de Hamlet. Más aún: los predicados de Ofelia siguen siendo los mismos incluso cuando la actriz cambia. En tanto que correlato noemático, Ofelia tiene una identidad, es trascendente a todas las vivencias de la representación, igual que las cosas del mundo real trascienden la multiplicidad de los actos que las intencionan. Por eso también, y aunque provenga de la imaginación de Shakespeare, Ofelia tiene una realidad que no depende exclusivamente de la psicología de su genial creador. La esfera de realidad a la que pertenece –por hablar como Ingarden– no es la de los objetos físicos, ni la de las vivencias psíquicas (Ingarden, 1973: 33).

Una vez más, creo que Schutz nos permite comprender esta situación con particular claridad. Ya abordamos el concepto de «we-relation». Ahora bien, toda «we-relation» —la que el espectador de Hamlet supuestamente quiere

establecer con los actores— presupone una comunidad espacio-temporal que no existe en el teatro. Ya hemos dicho que el espacio de representación (es decir, el escenario, cualquiera que sea su forma) supone una ruptura de continuidad con el espacio del público, de modo que los actores se hablan entre sí y no al público; de igual modo, el espectador no se dirige a los actores. Pero igualmente importante es la diferencia temporal (Barber, 2024: 60). Las respectivas corrientes de conciencia —es decir, las del espectador y las de los actores—, como mencioné anteriormente, permanecen distintas gracias a los efectos del proceso de neutralización. De igual modo, cuando dos actores dialogan en escena, no estamos en presencia de una verdadera relación cara a cara (*thou-relation*). Los actores dialogan entre sí según un texto que no se originó en sus respectivas corrientes de conciencia. Pero esta relación cara a cara, neutralizada por el contexto de la representación, también mantiene una relación especial con el espectador, quien no puede intervenir en ella. Todo espectador de Otelo sabe que Yago le miente a Otelo sobre la fidelidad de Desdémona; la mentira, que el espectador conoce, pero no puede deshacer, intensifica el efecto dramático que la historia tiene en él.

Por otro lado, como se ha señalado, lo que se representa en escena no debe identificarse únicamente como una manifestación de la vida psíquica del autor o de su imaginación. Hamlet y Ofelia poseen una identidad propia que se preserva en cada puesta en escena. No se reducen al ámbito psicológico de su creador, pero tampoco corresponden a objetos o personas en el sentido convencional del término (esto se mantiene incluso en el caso hipotético de que Hamlet u Ofelia hubieran existido históricamente, lo cual no es el caso). Analizar una obra en profundidad permite observar una forma distinta de realidad.

Por lo tanto, estamos en presencia de un tipo muy particular de lo que más arriba llamamos *Vergegenwärtigung*. En un tipo diferente, como es el caso de la memoria, la *Vergengenwärtigung* es acompañada de un tipo de modalidad dóxica que es la creencia. Nos acordamos de algo que existió en el pasado. Igualmente, hay una continuidad entre mi yo presente, que se acuerda, y mi yo pasado que presenció lo que es recordado ahora (Sokolowski. 2000: 81). Pero en el caso del teatro es diferente: el teatro, dice Ortega, es farsa, es una ficción. A Delfim Santos, que se equivocó a lo largo de su artículo, le irritó el uso del término farsa, pensando que Ortega se refería en su conferencia al género teatral basándose en una de sus diversas especies, olvidándose, por ejemplo, de la tragedia o del drama. Ortega, sin embargo, al hablar de farsa está hablando de lo que Husserl llamó

“modificación de fantasía”. Será esta la que nos permitirá comprender el tipo de realidad que tenemos ante nosotros.

En una modificación de fantasía no hay creencias; el sujeto simplemente vive en un mundo de ficción. Hay, sin embargo, dos cuestiones sobre las que Ortega nos llama la atención y que debemos analizar. En primer lugar, vivir en el mundo de la ficción implica mantener, al menos en condiciones normales, la creencia en la existencia de un mundo real. Una vez más, las paredes del teatro, la distribución de la sala –con su diferencia entre el escenario y el lugar de los espectadores– están ahí para recordárnoslo. La representación teatral no es la vida real, a la que volveremos cuando termine la representación. Creo que es en este sentido que Ortega se refiere a la pasividad del espectador, afirmación que Delfim Sanos tampoco entendió. El espectador es pasivo en el sentido de que sabe que la acción que tiene lugar en la escena no es la vida real, no es una circunstancia en la que pueda intervenir para cambiar el curso de la vida. Schutz, aunque se refiere a la novela, también enfatizó la pasividad del lector, afirmando que el significado subjetivo de una obra de ficción estaba totalmente determinado por su autor (Barber, 2024: 54). La temporalidad de su vida efectiva y la temporalidad de los personajes de la obra son muy diferentes (Cavallaro, 2017: 166). El espectador jamás se comportará como Don Quijote en el famoso episodio del retablo de Maese Pedro (Ortega, 2009a: 841). La acción nunca le parecerá tan real –es decir, desplegándose en una temporalidad igual a la suya– como para que sienta la necesidad de acudir en ayuda de un personaje. Sin embargo, en su crítica, Delfim Santos añade que Ortega se contradice a sí mismo cuando, un poco más adelante, habla de una actividad que sería propia del espectador. Es una cuestión importante y hay que ver lo que dice Ortega:

La cosa empieza a complicarse un poco y sabrosamente cuando, como acabo de decir, advertimos que esos hombres y mujeres que se mueven y dicen en el escenario no son cualesquiera, sino esos hombres y mujeres que llamamos actores y actrices, esto es, que se caracterizan por una actividad especialmente intensa. Al paso que los hombres y mujeres de que el público se compone, en cuanto son público, se caracterizan por una especialísima pasividad. En efecto, en comparación con lo que hacemos el resto del día, cuando estamos en el teatro y nos convertimos en público, no hacemos nada o poco más —dejamos que los actores nos hagan —por ejemplo, que nos hagan llorar, que nos hagan reír. A lo que parece el Teatro consiste en una combinación de hiperactivos e hiperpasivos (Ortega, 2009a: 834).

Cuando nos hacemos público, ha dicho Ortega, no hacemos nada. Curiosamente, esto también es a menudo lo que el sentido común cree que sucede cuando empezamos a hacer filosofía. De hecho, cuando filosofamos, la naturaleza ejecutiva de la vida queda, por un momento, suspendida. Esta suspensión sin embargo es una forma muy peculiar de actividad. Vamos a verlo en la siguiente sección.

## 5. Pasividad y actividad

La crítica de Delfim Santos llega tan lejos que acusa a Ortega, no solo de contradecirse en su conferencia, sino de contradecir lo que afirmara en otras obras suyas, por ejemplo, en *Ensimismamiento y Alteración* (Santos, 1987: 374). Aunque no pudo conocer el texto completo de las lecciones *¿Qué es filosofía?*, Delfim Santos, sumando su conocimiento de las obras publicadas de Ortega a su familiaridad con la fenomenología, podría haber entendido lo que Ortega quiso decir cuando dijo que vamos al teatro a distraernos. Es que la vida, como realidad radical, establece, según dice Ortega, una relación intencional con las cosas en la que ellas adquieren un carácter de “ser para mí”; no en un posible sentido idealista de esta expresión, sino más bien en el sentido de que la realidad primera de las cosas coincide con su “ser funcionante”. Javier San Martín (1998: 195) tiene un análisis muy fino de esta expresión orteguiana y de su contexto en las lecciones *¿Qué es filosofía?* Ahora resulta que Delfim Santos, que casi siempre está más cerca de Heidegger o de Nicolai Hartmann que de la fenomenología de Husserl, interpreta esa realidad radical desde la distinción, bien conocida por quienes han leído *Ser y Tiempo*, entre autenticidad e inautenticidad<sup>7</sup>. A partir de aquí queda abierto el camino para cometer todos los errores posibles sobre lo que afirma Ortega en la conferencia de Lisboa.

Una vez más, un concepto schutziano, en este caso, el de “provincias finitas de sentido”, resulta pertinente para comprender los aspectos fundamentales de este análisis. La primera y más inmediata “provincia de sentido”, denominada por Schutz como “realidad suprema” (*paramount reality*), corresponde al mundo del

<sup>7</sup> Delfim Santos, creyendo oponerse a Ortega en este tema, afirma que la llamada vida real es, en realidad, «vida cosificada», porque simplemente gira en torno a las cosas. En un texto ligeramente posterior, el pensador portugués concluye su argumento sobre la naturaleza de la existencia con lo siguiente: «En la existencia inauténtica que es la vida cotidiana, el hombre se relaciona con las cosas, con los demás y rara vez consigo mismo» (Santos 1982c: 387).

trabajo, caracterizado por una relación objetiva con los objetos, cuya existencia no se pone en duda<sup>8</sup>. La resistencia que ofrecen las cosas y la imposibilidad de manipularlas arbitrariamente confirman su realidad. Asimismo, cabe señalar que esta “realidad suprema” implica una relación pragmática tanto con los objetos como con las personas. En contraste, el mundo de la ficción conforma una “provincia de sentido” distinta, generando una epojé respecto a dicha relación pragmática. Es en este contexto donde puede situarse el origen del concepto orteguiano de la “distracción”. No obstante, tal como subraya Michael Barber (2024: 69), la función de esta epojé no consiste únicamente en relajar nuestros vínculos intencionales con el mundo de la acción. La suspensión de la relación pragmática con la vida posibilita, mediante la experiencia de una obra de ficción, una visión alternativa de esa misma realidad pragmática. Por otra parte, la intensidad emocional experimentada —significativamente superior a la derivada de las demandas de la vida diaria— contribuye de manera decisiva a la generación de nuevos sentidos.

Al no haber entendido lo que Ortega quiere decir con “distraerse”, Delfim Santos cree estar diciendo algo muy diferente a lo que pensaba Ortega. Así, insistiendo en que no se sale de casa para ir al teatro como se sale de casa para ir a una taberna (para emborracharse, por supuesto), explica que el efecto del espectáculo en el espectador es provocar ese ensimismamiento que tan bien había Ortega explicado unos años antes. Por lo tanto, Delfim Santos no entiende que el ensimismamiento sigue siendo una forma para que alguien se distraiga de la vida, suspendiendo los hilos intencionales que lo conectan con ella. Cuando alguien se distrae de la vida, en el sentido orteguiano, lo hace igual al filósofo que reflexiona: para comprender mejor su propia vida, para que ella sea una vida pensada. En mi opinión, Ortega plantea en la Conferencia de Lisboa un problema que formuló por primera vez en las *Meditaciones del Quijote*, aunque ahora, en 1946, lo hace para un público muy diverso, para quien ciertas cuestiones filosóficas más técnicas probablemente resultarían incomprensibles.

En conclusión, todo lo que dice Ortega podría incluso parecerse un poco a Nietzsche, quien dijo que necesitamos ficciones para vivir. Creo, sin embargo,

<sup>8</sup> En realidad, la palabra alemana *Wirkwelt* podría traducirse como “mundo de acción”. Pero para Schutz, además de otras características que mencionamos más adelante, este *Wirkwelt* posee una realidad que se manifiesta, sobre todo, en el trabajo humano y sus características proyectuales específicas; el trabajo implica materializar la intención de generar un estado de cosas previamente inexistente, mediante una actividad corporal que interactúa con el mundo exterior. Sobre este tema, véase Schutz (1962: 230).

que Ortega sigue fiel a su interpretación de Husserl. Desde 1914, utilizando un término de Platón en el *Fedón*, Ortega y Gasset había sostenido que el concepto o la idea, es decir, la cultura superior, no se opone a la vida, aunque tampoco se identifica con ella. Por supuesto, la irrealidad del concepto difiere de la irrealidad de la farsa. Pero la fenomenología permite a Ortega plantear una perspectiva más amplia que la de Nietzsche. Para este último, la diferencia esencial entre una ficción como la teoría de las ideas de Platón, por ejemplo, y la *Orestiada* de Esquilo radica en la cualidad de la voluntad expresada en cada una: una voluntad reactiva en la primera y afirmativa en la segunda. Desde la óptica fenomenológica de Ortega, ambas formas de irrealidad suspenden provisionalmente el mundo percibido; el concepto lo hace al cancelar la realidad ejecutiva de la vida (al ponerla entre paréntesis, como decía Husserl) para que la vida sea aclarada desde su propio interior, mientras que la farsa muestra un aspecto bajo el cual la vida pude ser vivida. En síntesis, la distinción central entre las dos actitudes –teórica y estética–, según Ortega, consiste en que en la primera, tras la suspensión, se restablece la relación de coexistencia con el objeto, mientras que en la segunda se mantiene la contemplación del objeto<sup>9</sup>. Sin embargo, tanto el concepto como la farsa, aunque por vías distintas, impiden que nos desorientemos en nuestra vida o nos sintamos perdidos en ella.

---

<sup>9</sup> Sobre la diferencia entre coexistencia y contemplación, véase *La Deshumanización del Arte* (Ortega, 2005b: 851).

## Bibliografía

- BARBER, Michael (2024). "Social Relationships in the Finite Province of Meaning of Reading Literature", *Schutzian Research*, 16, 51-74. DOI: <https://doi.org/10.5840/schutz2024165>
- CAVALLARO, Marco (2017). "The Phenomenon of Ego-Splitting in Husserl's Phenomenology of Pure Phantasy". *Journal of the British Society for Phenomenology*, 48: 2, 162-177. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00071773.2016.1250436>
- FINK, Eugen (1974). "Re-presentation et image. Contribution à la phénoménologie de l'irréalité ». In *De la Phénoménologie* (pp. 15-93), Paris, Les Éditions de Minuit.
- HUSSERL, Edmund (1950). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Den Haag, Martinus Nijhof.
- HUSSERL, Edmund (2005). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Husserliana XXIII), Dordrecht, Springer.
- INGARDEN, Roman (1973). *A Obra de Arte Literária* (trad. de Maria Manuela Saraiva), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ORTEGA Y GASSET, José (1950). *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005a). "El deber de la nueva generación argentina", en *Obras Completas*, Tomo III (pp. 664-672), Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005b). *La Deshumanización del Arte*, en *Obras Completas*, Tomo III (pp. 847-877), Madrid, Taurus
- ORTEGA Y GASSET, José (2008). *¿Qué es Filosofía?*, en *Obras Completas*, Tomo VIII (pp. 235-374), Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009a). "Idea del Teatro", en *Obras Completas*, Tomo IX (pp. 825-882), Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009b). "Sobre una nueva interpretación de la historia universal", en *Obras Completas*, Tomo IX (pp. 1187-1408), Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009c). "Teatro, género literario", en *Obras Completas*, Tomo IX (pp. 1481-1483), Madrid, Taurus.
- SAN MARTÍN, Javier (1998). *Fenomenología y Cultura en Ortega*, Madrid, Tecnos.
- SANTOS, Delfim (1982a). "O Homem e o seu Destino", en *Obras Completas* II (pp. 125-127). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2.<sup>a</sup> edição.
- SANTOS, Delfim (1982b). "Linha Geral da Nova Universidade", en *Obras Completas* II (pp. 373-390), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2.<sup>a</sup> edição.

- SANTOS, Delfim (1982c). “Palestra sobre o Filme ‘A Dança da Morte’”, en *Obras Completas II* (pp. 385-388), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2.<sup>a</sup> edição.
- SANTOS, Delfim (1982d). “Ensino Clássico? Ensino Moderno?”, en *Obras Completas II* (pp. 391-397), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2.<sup>a</sup> edição.
- SANTOS, Delfim (1987). “Filosofia da Distracção – Ortega e o Teatro”, en *Obras Completas III* (pp. 373-376), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2.<sup>a</sup> edição.
- SANTOS, Filipe Delfim (2018). “Delfim Santos e Ortega y Gasset: Aproximações e Distanciamentos”, en A. Braz-Teixeira, G. del Puerto & R. Epifânia (org.), *Presença de Ortega e Gasset em Portugal e no Brasil* (pp. 81-110), Lisboa, Instituto Cervantes / MIL. URL: [FilipeDelfimSantos\\_DelfimSantos\\_e\\_OrtegatyGasset\\_2018.pdf](https://www.researchgate.net/publication/323405000/FilipeDelfimSantos_DelfimSantos_e_OrtegatyGasset_2018.pdf)
- SARTRE, Jean-Paul (1966). *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- SOKOLOWSKI, Robert (2000). *Introdução à Fenomenologia* (trad. de Alfredo de Oliveira Moraes), São Paulo, Edições Loyola.
- SCHUTZ, Alfred (1962). “On Multiple Realities”, In: Maurice Natanson, (ed.), *Collected Papers I* (pp. 207-259), Den Haag, Martinus Nijhoff.

Recibido: 05-09-2025

Aceptado: 28-10-2025