

EL VALOR DE LA RETORICA EN ORTEGA

Alvaro Delgado Gal

Universidad Complutense. Madrid

I

Si existe la filosofía, ésta, una en el talante, se manifiesta como múltiple en los modos. Hay filósofos sistemáticos y filósofos a salto de mata, filósofos caudalosos y filósofos quintaesenciados, filósofos vestidos de filósofos, y filósofos que se expenden a sí mismos bajo la especie del escritor, el crítico, o el moralista. La doctrina de Lévi-Strauss toma cuerpo en la autobiografía; el *Emilio* constituye, bien mirado, un sermón. La continuidad de espíritu y de actitudes que agrupa estas dos ejecuciones bajo un mismo epígrafe, un mismo género opuesto por ejemplo a la novela o a la poesía, mas lo bastante dilatado para que en él quepan a su vez Berkeley, Descartes o Platón, excede toda categoría formulable en términos de ámbito, formato o materia. Quine inicia así uno de sus ensayos¹:

Tendemos espontáneamente a hablar y pensar sobre los objetos. Los objetos físicos integran la referencia más evidente, cuando estamos en vena de referir o ilustrar nuestro pensamiento, mas existen también los objetos abstractos, o al menos tal parece: los estados y las cualidades, los números, los atributos, las clases. Persistimos, de hecho, en descomponer la realidad en una multiplicidad de objetos identificables y capaces de ser discriminados, blanco de los términos singulares y generales. Tan inveteradamente habla-

¹ *Speaking of objects*. Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association, 1958.

mos de los objetos, que el afirmarlo equivale casi a no afirmar nada: pues ¿puede por ventura hablarse de otra cosa?

Y Descartes abre de esta otra manera el fuego graneado del *Discurso del método*:

Es el buen sentido la cosa mejor repartida que imaginar quepa: ya que cada cual se considera tan bien surtido de él, que incluso los más difíciles de contentar en otras materias, no acostumbran a desear más del que les ha tocado en suerte. De donde se deduce, no que anden todos errados, sino, más bien, que la virtud de juzgar con tino y distinguir lo verdadero de lo falso, que viene a ser lo que propiamente se denomina buen sentido o razón, adorna naturalmente y por igual a todos los hombres; siendo así que la diversidad de nuestras opiniones no procede de que sean unos más razonables de otros, más por lo contrario, de que conducimos nuestro pensamiento por diversas vías, y no reparamos en las mismas cosas.

A los dos autores preocupa un mismo concepto, a saber, la estructura de la realidad y su percepción por el sujeto, y tomando pie de él enuncian dictámenes opuestos. El buen sentido de Descartes integra la luz interior que inunda la conciencia y la convierte en referencia, patrón y garantía de las cosas en ella espejadas. El sujeto cartesiano, en un primer momento, es translúcido, como un fanal: el sujeto quineano² consiste en pura opacidad y sólo se ve a sí mismo en otro sujeto. Ha sido la conciencia arrebatada de su eje histórico —el «yo» kantiano, el ojo interior de Hume, el «yo» del creyente que se golpea el pecho y exclama, apuntando hacia dentro: «mea culpa»— y mudada en lenguaje: al comienzo fueron la cuantificación, la identidad, los términos singulares y generales —es decir, el armazón del mundo y los mínimos objetos que lo pueblan, la nave de Neurath siendo botada a las aguas—, y después todo lo demás, el aprendizaje del mundo y las clases y los números y quizá la conciencia antes absoluta, y ahora educida³. Ambas contemplaciones se contradicen, pero ambas, aún inversas, marran el golpe, o colocan el punto de mira, en el decurso de una actividad idéntica: la actividad filosófica.

O bien: al filósofo no caracteriza la búsqueda de contenidos, sino el modo de alojarlos. La verdad, percibida al través de una filosofía particular, apunta hacia lo real, más desde el exterior de la filosofía no hay verdades filosóficas, sólo cierta manera de ocuparse de aquello que los filósofos, para entenderse

² O bien: el sujeto cartesiano es un monólogo, el de Quine, una voz en *off*.

³ Hablo de ciertas prolongaciones posibles del esquema original, no suscritas por Quine mismo. Por ejemplo en Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, 1956.

entre sí y acaso a sí, efectivamente llaman verdad, y también mundo. La filosofía, en fin, es por el anverso teoría, y por el reverso, estilo.

II

A diferencia de la verdad, el estilo no está nunca implícito; es por fuerza manifiesto. Un Rubens y un Velázquez temprano, o dos alocuciones que se sitúan por ejemplo en la retórica y no en el mensaje o la descripción, o una pieza cómica y otra pieza cómica, aparecen emparentadas por el estilo en su textura evidente, en que, de manera no siempre precisable son semejantes. No es la existencia de un rasgo común, de un predicado en cada caso satisfecho, lo que estilísticamente reúne a los objetos. El estilo salta a la vista, nos solicita desde su complejidad total... Puede decirse que no cabe ser formulado, sino señalado. Cae bajo un inventario y no bajo un concepto, en arte lo mismo que en filosofía...

Pondere el lector el siguiente párrafo:

Lo que llamamos «vida de los otros», la del amigo, la de la amada, es ya algo que aparece en el escenario que es *mi vida*, la de cada cual y, por tanto, supone ésta. La vida de otro, aun del que nos sea más próximo e íntimo, es ya para mí mero espectáculo, como el árbol, la roca, la nube viajera. La veo pero no la soy, es decir, no la vivo. Si al otro le duelen las muelas me es patente su fisonomía, la figura de sus músculos contraídos, es espectáculo, en suma, de alguien aquejado por el dolor, pero su dolor de muelas no me duele a mí y, por tanto, lo que de él tengo no se parece nada a lo que tengo cuando me duelen a mí. En rigor, el dolor de muelas del prójimo es últimamente una suposición, hipótesis o presunción mía, es un presunto dolor. El mío, en cambio, es incuestionable. Hablando rigurosamente, nunca debemos estar seguros de que al amigo que se nos presenta como doliente de las muelas le duelan en efecto.

Y, sobre todo, su remate final:

De su dolor tenemos patentes solo ciertas señales externas que no son dolor, sino concentración de músculos, vaguedad de mirada, la mano en la mejilla, ese gesto tan incongruente con lo que lo origina, pues no parece sino que el dolor de muelas fuese un pájaro y que ponemos la mano sobre él para que no se nos escape...

El aparato, la tramoya, lo directamente aludido, llevan el sello de la sabiduría oficial —lo otro y lo mío de la saga epistemológica con el añadido de un

pronunciamiento vitalista, o, si se quiere, existencial. Nos hallamos, teóricamente, en el terreno que pisaron los hombres cuyas efigies adornan el friso del templo de la filosofía de Occidente. Ahora bien ¿no echa de ver el lector como un acento nuevo, una ligereza inédita? ¿No parece haberse abierto la elocución y hecho más porosa, más fácil pero más inconsecuente? ¿Qué detrae o añade, por ejemplo, el último tropo a cuanto le antecede? En rigor, nada. El dolor de muelas, convertido en pájaro, emprende el vuelo más allá del estricto espacio en que está inscrita la metáfora, un vuelo en pos no de la idea sino del puro verbo, del puro juego con los vocablos. Esto no es una menudencia, ni un accidente sin más significado que su aparición ocasional. La emancipación del lenguaje es señal inconfundible de que se está ingresando en lo literario, en un discurso o un sentimiento distinto cuya manifestación exacerbada es la poesía. En lo poético un vocablo reclama a otro vocablo y juntos conjuran una imagen, mas esta no se ajusta nunca a las representaciones literales que cabe deducir de su fundamento léxico. Al cobrar libertad inusitada el idioma, y movilizarse en direcciones predominantemente verbales, el acervo de contenidos por él suscitados se amotina también, y traza caminos, perfiles y contornos nunca vistos. De ahí su fecundidad metafórica, fruto del rigor fonemático y la licencia semántica.

Con justicia ha declarado Borges ⁴ que un verso como:

el llanto militar creció en diluvio

urde un sistema de signos y evocaciones que se sitúa allende el sentido o al menos lo refracta, multiplicándolo en distintas direcciones.

El filósofo, por contra, *no es un especialista del idioma*, sino un especialista que tuerce el idioma *según el sesgo de su especialidad*. La palabra, máximamente retraída de su envoltura material, adquiere un serio compromiso con la tarea a cuyo servicio ha sido puesta. El fragmento de Quine, de por sí, obstruye toda revelación. Apreciarlo exige saber que la cosa quineana se opone a las percepciones primarias de Moritz Schlick, que es un punto de partida en la praxis científica y en la interpretación del mundo pero no en la ontología, que las descripciones eliminarán los términos singulares y con ellos al objeto como presencia absoluta. El fragmento es fragmento en una doble acepción: porque está extraído de una trama más vasta, y porque sin ella no se sostiene.

Así también, pese a su mayor transparencia, o mejor dicho, su mayor familiaridad, las palabras de Descartes. Ni una línea está escrita graciosamente, para ser línea y trazo. El comienzo del *Discurso* no constituye un preámbulo,

⁴ Prólogo a la *Antología Poética*, de Quvedo, Alianza Editorial, Madrid 1982.

un andar a vueltas con el lenguaje antes de entrar en materia. La chanza inicial sobre el carácter pretendidamente ecuménico de la razón, introduce a la razón como palanca en efecto universal, luz de luz; su extravío en algunos casos abre un segundo motivo complementario, el método o la regla del conocimiento, vehículo y expresión del buen sentido. Cada afirmación, tiene su lejano y compartido objeto, su ocasión *en lo otro*. Inversamente a la topografía del lenguaje poético, surgido de la contextura del lenguaje en sí, las curvas y convexidades del filosófico no se explican sin el conocimiento del proyecto que, desde el fondo, las anima. A su lado la figura volátil del último fragmento flota al viento con una alegría de filigrana, plena de ella misma y sin necesidad alguna de asistencia.

Por descontado, un rizo no hace una cabellera, ni aquel episodio en prosa, el escorzo de un poema. Es sólo una holgura que se produce en un contexto de ideas, de conceptos de pronto menos constrictivos. Persisten las ideas en ser ideas y armar pensamientos, pero sus puntos de referencia son ahora múltiples, muchos y no uno. El silogismo filosófico se relaja. Las ideas montan unas sobre otras, cabrillean y encantan al ojo. Por ejemplo en este otro pasaje, de carácter estético ahora, producido por la misma pluma que ya había trazado el anterior:

Pero, ¿qué es una cosa? Un pedazo del universo; nada hay señero, nada hay solitario ni estanco. Cada cosa es un pedazo de otra mayor, hace referencia a las demás cosas, es lo que es merced a las limitaciones y confines que éstas le imponen. Cada cosa es una relación entre varias. Pintar una cosa no será, pues, según antes suponíamos, tan sencilla labor como copiarla; es preciso averiguar de antemano la fórmula de su relación con las demás, es decir, su significado, su valor.

Conviene saber lo que inmediatamente antes se leía:

La definición que obtenemos de cuadro es tal vez harto sutil: la unidad entre unos trozos de pintura. Los trozos de pintura mal que bien, podíamos sacarlos de la llamada realidad, copiándola, pero ¿y esa unidad de dónde viene? ¿Es un color, es una línea? El color y la línea son cosas; la unidad, no.

Veamos: el autor ha querido decir que la pintura consiste en perseguir una congruencia de formas específica, aquella cuya consecución —o cuya búsqueda— caracteriza, precisamente, al oficio pictórico. Esa congruencia además, no está manifiesta en las cosas *no* consideradas pictóricamente, sino que se hace evidente en su transposición al lienzo. En lenguaje figurado podríamos afirmar que el lienzo, como obra de arte, ya no es una *cosa* del orden de las que le sirvieron de referencia, ni cabe ser reducido a ellas. Esta condición

inédita del cuadro, respecto del modelo que lo inspira, se cifra en el concepto de su unidad: unidad presente en el espacio pictórico, no en el extrapictórico o previo al pictórico. Tal viene a ser, más o menos, la idea comprendida en el primer párrafo del texto primitivo, y segundo de los transcritos. Su prolongación posible, si no obvia, podría resumirse así: las cosas no admiten ser contempladas en estricta desnudez, como meras cosas, sino que exigen un punto de vista desde donde ponderarlas de acuerdo con la perspectiva a aquél adscrita. Ver algo, consiste en interpretarlo, en sujetarlo a las relaciones que desde su atalaya se insinúan al observador. Efectivamente, pocas líneas más abajo, leemos:

No existe, por lo tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas: hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama. Hay una realidad de todos los días formada por un sistema de relaciones laxas, aproximativas, vagas, que basta para los usos del vivir cotidiano. Hay una realidad científica forjada en un sistema de relaciones exactas, impuesto por la necesidad de exactitud. Ver y tocar las cosas no son, al cabo, sino maneras de pensarlas.

De nuevo, el idioma perspectivista se ve lastrado, innecesariamente, de adherencias ontológicas. Nada de cuanto se afirma, atinadamente, sobre el episodio pictórico, exige la referencia a diversas realidades, por contraposición a varias maneras de abstraer de la realidad. Pareja redundancia toca su ápice en el párrafo intermedio, el inicial en el orden de citación. ¿Qué diablos significa que una cosa *es* una relación entre otras varias? En filosofía idealista, ha sido costumbre incluir las relaciones a que está sujeta una cosa A, entre los atributos de A. En este sentido, las relaciones de A con los demás objetos determinan la esencia de A, y en A cabe, entonces, acaso todo el universo. No parece ser tal sin embargo el camino a que se apunta aquí... Una cosa no es el universo, *es* un pedazo del universo. Pintar una cosa no equivale a hallar su auténtica relación con el resto del universo —esto es, describirla en su última y definitiva realidad—, sino en dar, por lo contrario, con la fórmula que la relaciona pictóricamente —y no ética, o científica, o cotidianamente— con otras cosas. Supone pintar A —junto a B y C—, el conocimiento, en fin, de cómo A —y B y C— se conjugan, *pictóricamente o para el pintor*, entre sí.

Tal vez, para conocer una cosa, es preciso conocer algunas de sus relaciones. El número «pi» se define —o se localiza— a partir de la relación existente entre la circunferencia y su diámetro, pero el número «pi» no es una relación, es un número. Quizá yo sólo conciba las cosas en cuanto me afectan, es decir, en cuanto se relacionan conmigo, mas de ahí no se sigue que esas cosas

que sólo concibo con relación a mí, sean a su vez relaciones. Y si sólo conociera, en efecto, estas últimas, subsistirían los elementos relacionados. Quizá lo que denominamos «color rojo», no consista en un dato sensorial, es decir, en *algo* que se encuentra, por así decirlo, delante de mi conciencia, sino que se trata de una interacción entre el objeto que hiere mi retina y el complejo neurofisiológico que, a los efectos de ver, yo soy. Ello subsumiría lo que me pasa, a saber, lo que conozco cuando afirmo que veo un color rojo, en el ámbito de las cosas en trance de relacionarse, pero permaneceríamos yo, y lo que causa mi visión, como cosas y objetos de relación. Declarar que «(una cosa) es un pedazo de otra mayor, hace referencia a las demás cosas, es lo que es merced a las limitaciones y confines que éstas le imponen», constituye una manera pintoresca, eficaz pero distendida, de expresarse. Enriquece el discurso en imágenes, no en razones. No argumenta: ilustra.

Ahora bien, tampoco causa ningún daño porque la ontología subyacente, primero que un espacio, compone un paisaje, rico en encrucijadas y de trama laxa. La tesis —en qué se distingue pintar un campo de, por ejemplo, labrarlo— persiste redonda y bien expuesta independientemente de sus apoyaturas metafísicas, puramente circunstanciales. A esta forma de pensamiento ductil y no sujeto a un esquema fijo de lo que es el universo suele dársele el nombre inútil, inútil por lo injustamente descalificatorio, e inútil por lo impreciso, de «ensayo».

El lector sabe a quién se deben todos los párrafos hasta el momento no atribuidos. A Ortega. El de páginas más atrás está extraído de «El hombre y la gente», los restantes de un artículo titulado «Adán en el Paraíso».

III

La pura taxonomía suele carecer de todo interés. Decir de una cosa que es A o que es B, exige excepto en el improbable, y acaso imposible, caso de que nos hallemos ante un dato primario de la conciencia, una investigación, una pesquisa. El interés de la categoría taxonómica no es entonces directo: se resume en la ponderación compleja del objeto que antecede a su inclusión en tal o cual nicho de los que contempla nuestro esquema de clasificación. La clasificación no pueril suele equivaler a teorización.

Así también en arte, o en crítica literaria. Imaginemos a un crítico pretendiendo demostrar que Flaubert se sitúa, con todo derecho, en el género realista. La figura del crítico como un científico natural camuflado que, regla o goniómetro en mano, se entrega a la medida de la pieza novelística, poniéndole un rótulo según sus características observadas, no entraña solamente una

caricatura, sino una mala inteligencia del oficio. En realidad, el crítico procurará sacar a colación pasajes oportunos, persuadir al lector de que estos repiten, en cierto modo, el tono o la intención de otros públicamente reconocidos como pertenecientes a la escuela sobre la que quiere llamar nuestra atención, y así sucesivamente hasta depararnos una lectura plausible del Flaubert realista. No es absolutamente preciso que exista una teoría evidente. Ni siquiera es preciso que exista una teoría, si por tal entendemos una formulación abstracta de lo que es el estilo. A falta de teoría, la teorización se resumirá en una suerte de arte suasorio, en el que estén comprendidos, y entreverados, argumentos de muy distinta índole, junto a la apelación a ejemplos que, en el contexto en que se desarrolla el razonamiento, tengan traza de evidentes. Al cabo del proceso, el fallo taxonómico encerrará una consecución mucho más importante: una interpretación de la obra, o la introducción de ésta en un espacio de ponderaciones, de expectativas y de exigencias común a otras obras determinadas.

Podremos afirmar que el razonamiento habrá tenido éxito, si es convincente, y sabremos que es convincente si nos convence. Es posible que existan instancias sucesivas, aunque no más altas. Unas líneas más arriba, afirmaba que acaso fuera mejor, para comprender a Ortega, adscribirlo a un área de la inteligencia no enclavada en los dominios tradicionales de la filosofía, es decir, de la actividad en que emplearon sus fuerzas Platón, Descartes, Kant, Hegel o Stuart Mill. Fundamentar este aserto conllevaría una tarea infinitamente más larga que la muy ligera emprendida poco atrás, y habría, una vez tomada la determinación de juzgar la filosofía como estilo, de desarrollarse a través de los detalles textuales, del examen minucioso de la retórica orteguiana.

La línea maestra de este programa pudiera ser más o menos como sigue: imaginemos que alguien afirma que la idea contenida, o mejor dicho, simbolizada en el lema de «el yo y su circunstancia», configura todo el pensamiento orteguiano, desde las *Meditaciones del Quijote*, hasta productos tardíos como *El hombre y la gente*. El defensor de semejante tesis, intentará tramar una red explicativa que agrupe la obra política, la sociológica, la histórica y la metafísica de Ortega. Probablemente, al hilo de las explicaciones dispensadas por el propio autor en *Prólogo para Alemanes*, trataría incluso de dejar sentado que los artículos, libros o esbozos periféricos obedecen también a un mismo impulso conceptual, a una misma convicción unitaria y abarcadora. El hilo rojo de la doctrina orteguiana no pasará sólo por las *Meditaciones*, *En torno a Galileo*, *Ensimismamiento y alteración*, *Ideas y creencias*, o *El hombre y la gente*, sino que incluirá, por ejemplo, *Mirabeau o el político* y *Contreras o el aventurero*, insertables, mediante *Ensimismamiento y alteración*,

en la presunta línea caudal. Sucesivamente, y por medio de asociaciones más o menos plausibles, cabría la incorporación de *La España invertebrada*, la *Rebelión de las masas*, quizá *La deshumanización del Arte*...

La contraréplica a esta reconstrucción teórica de Ortega sólo podrá revestir un carácter textual. En cada caso, se pondrá el acento, no en las interpretaciones meramente posibles, sino en la presencia concreta, palpable, del texto dentro del texto. Se intentará probar que en cada caso la fórmula repetida evoca mas no está lógicamente conexas con su aparición en otros escritos. Se verá que sirve a su ámbito inmediato, y que éste, a su vez, goza de independencia, está autocontenido o bien obedece a las incitaciones inmediatas de la actualidad o a algún ejemplo reciente en la biografía de Ortega. La estrategia consistirá, en fin, en dotar de mayor plausibilidad a una lectura de Ortega fragmentaria en lo conceptual aunque unitaria en el estilo, en el recurso retórico. Si provisionalmente concebimos la obra de pensamiento como situada en un espacio que dibujan dos ejes, uno correspondiente a la consecuencia lógica, a la intimidad abstracta de las ideas, y el otro apuntando a la técnica prosística, a la sistemática comprensión del lenguaje en lo que éste tiene de herramienta suasoria, de productor de efectos, nuestro estudio de Ortega estribaría en desplazar el acento hacia la segunda de las dimensiones.

Si esta operación peca de parcial, usufructuará al tiempo la no menuda ventaja de contrapesar el extremo contrario, hasta ahora más practicado. Tanto interés al menos como adivinar qué era Ortega, si un raciovitalista o un vitalista existencial, reviste el conocer sus astucias y vicios de escritor, qué talante le llevaba a manejar la pluma de cierta manera, y qué cosas dijo, no tanto porque las pensara, sino porque la inercia y las exigencias del estilo le conducían, insensiblemente, a fingir que las pensaba.

O en otros términos: un hombre capaz de magníficos desplantes, como éste que ahora pongo a continuación:

Pues bien; cabe una geometría sentimental para uso de leoneses y castellanos, una geometría de la meseta. En ella, la vertical es el chocho, y la horizontal, el galgo.

—¿Y la oblicua?

En la cima tajada de un otero, destacándose en el horizonte, es la oblicua nuestro eterno ardor inclinándose sobre la gleba.

—¿Y la curva?

Con gesto de dignidad ofendida:

—¡Caballero, en Castilla no hay curvas!⁵

⁵ *De Madrid a Asturias o los dos paisajes*, Obras Completas (en A. E.) Pág. 251 Vol. 2.

no es concebible que haya adoptado frente al lenguaje la actitud remota, si se quiere reticente, que conlleva el servicio a un proyecto abstracto, y como tal apartado del espectáculo inmediato, y el inmediato estímulo y provocación que es cada palabra.

Ello nada tiene que ver, dicho sea de paso, con el rigor. Hay más rigor que el muy peculiar que impone la metafísica. Ser riguroso, significa simplemente perseguir con método una cosa, sujetarse a la jerarquía de preferencias que arrastra siempre la elección de un objetivo determinado. Cabría incluso hablar, por ejemplo, de una disciplina del ingenio, opuesta a la disciplina de la verdad, del ordenamiento de las verdades según antecedentes y consencuentes.

Considere el lector, sin ir más lejos, el *jeu d'esprit*, en que fue maestro Ortega. La frase oportuna, la frase a punto, obedece en contadísimas ocasiones a una tarea de radio largo, o a lo que, sin conceder excesivo peso al término, pudiéramos denominar doctrina. Van enhebrándose las palabras, y de pronto una de ellas sugiere otra que las complementa, imprimiéndoseles un giro gracioso. En el orden expositivo, y en el especulativo, el ingenio alimenta las expansiones vecinales, provocando conflictos entre opiniones emitidas en momentos distintos, con distintos estados de ánimo. Prima el fulgor del verbo, sobre su consistencia. Ortega ha afirmado con frecuencia cosas contrapuestas. Así, a propósito de la mujer y el individuo de talento, decía en 1941:

Lo cierto es que las calidades que suelen estimarse más en el varón para los efectos del progreso y grandeza humanos no interesan nada eróticamente a la mujer. ¿Quiere decirme qué le importa a una mujer que un hombre sea un gran matemático, un gran físico, un gran político?⁶

Catorce años antes había sostenido en *Mirabeau o el político*, acaso su libro mejor escrito:

El intelectual de pura cepa no necesita de nada ni de nadie, porque es un microcosmos. La mujer, que es tan perspicaz en materia de secretos vitales, entrevé esta fiesta maravillosa que es el alma del intelectual, esta constante diversión y *féerie* que acontece en una mente meditabunda. La entrevé, y por eso quiere asomarse más, abrir la cabeza del intelectual como se abre una bombonera, y asistir al espectáculo secreto de las ideas danzarinas. Cuando no lo consigue se enfada y pide al tetrarca, como Salomé, que le decapite, y es ella la que danza con la cabeza llena de danzas.⁷

⁶ *Estudios sobre el amor*. O. C., Pág. 624 Vol. 5.

⁷ *Mirabeau o el político*. O. C., Pág. 620 Vol. 5.

Esta paradoja, casi inexistente, dado lo liviano del asunto que la suscita, encierra un tercer elemento, más significativo. En otro ensayo, *Esquema de Salomé*, aparece el mismo motivo, sólo que, en este caso, Salomé no representa a la mujer plena, sino a la dotada de carácter masculino. Salomé hembra y Salomé afecta al sexo opuesto, inteligencia seductora e inteligencia eróticamente estéril... Unos mismos elementos de partida –mujer, hombre, intelecto, masculinidad, atracción amorosa– han servido a Ortega para tejer argumentos no sólo diversos, sino acaso incompatibles. Cada uno de ellos, congruente de por sí, ha ignorado la cuestión de su congruencia con los demás. Se encuentra por decirlo de alguna manera, la hermosura de la dialéctica, la dialéctica como forma, por encima de la dialéctica como pura consecuencia, puro compromiso entre las diversas partes de una filosofía global. El razonamiento pretende ser, sobre todo, atractivo, tener las calidades de un objeto bello. Quizá la mejor manera de comprender a Ortega, consista ahora en comprender su permanente, genuina, vocación estética.