

**EL *HUMUS* TRÁGICO DE LA “ESCUELA DE MADRID”. ORTEGA Y SUS EFECTOS SOBRE LA RAZÓN POÉTICA EN ZAMBRANO Y LA *GIGANTOMAQUIA* DE LA HISTORIA EN GAOS**

**THE TRAGIC *HUMUS* OF THE “SCHOOL OF MADRID”. ORTEGA AND ITS EFFECTS ON THE POETIC REASON IN ZAMBRANO AND THE *GIGANTOMAQUIA* OF HISTORY IN GAOS**

Héctor ARÉVALO BENITO

*Universidad Técnica Particular de Loja Ecuador*

RESUMEN: El presente trabajo procura analizar brevemente el concepto de “humus” trágico que supo transmitir Ortega –conscientemente o no–, a su discipulado, durante la conocida Escuela de Madrid. Para ello, y en segundo lugar, sostenemos que se puede desvelar este “humus” orteguiano desde las ideas de Hayden White. En tercer lugar, proponemos cómo se desplegaron dichas ideas orteguianas en María Zambrano y en José Gaos, y sostenemos que lo hicieron desde sus concepciones sobre la razón poética y cierta gigantomaquia de la historia –respectivamente–, las cuales no sólo reflejaron fielmente dichas ideas sino que, además, dieron un paso más allá de la propuesta orteguiana. Finalmente, intentaremos poner en evidencia cuáles son las características zambranianas y gaosianas de dicha concepción trágica de la filosofía, las cuales irán mucho más allá del racionalismo europeo tradicionalista.

PALABRAS CLAVE: ‘Humus’ trágico, Ficción, Vida, Razón Poética, Gigantomaquia, Ortega, Zambrano, Gaos, Hayden White.

ABSTRACT: The present work tries to briefly analyze the concept of tragic “humus” that Ortega was able to transmit – consciously or not – to his disciples, during the

well-known School of Madrid. For this, and secondly, we maintain that this Orteguian “humus” can be revealed from the ideas of Hayden White. Thirdly, we propose how these Orteguian ideas were deployed in María Zambrano and José Gaos, and we maintain that they did so from their conceptions of poetic reason and a certain gigantomachy of history – respectively –, which not only faithfully reflected those ideas but also took a step beyond the Orteguian proposal. Finally, we will try to show what are the Zambrian and Gaosian characteristics of this tragic conception of philosophy, which will go far beyond traditionalist European rationalism.

KEYWORDS: Tragic ‘humus’, Fiction, Life, Poetic Reason, Gigantomachy, Ortega, Zambrano, Gaos, Hayden White.

## 1. Introducción

En buena parte de su obra, José Ortega y Gasset (1883-1955) sostuvo que “cada época trae consigo una interpretación radical del hombre” (2017, 796), idea que, de una manera u otra, la hemos podido contemplar en algunos textos del filósofo madrileño, pero también en muchos otros autores/as contemporáneas. En este sentido, la idea no es tan sorprendente. Sin embargo, la importancia de esta frase para nuestro texto radica en que el filósofo español lo afirmaba en su *Breve tratado de la Novela*. He aquí la cita completa:

Los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género (Tomo I, 796).

Lo importante de todo este planteamiento reside en que, en nuestra opinión, según esta idea de Ortega y para cada periodo (ya sea histórico, o del pensamiento, etc.), preferimos un determinado género para narrar; o, en definitiva, que usamos dicho género preferido para narrar nuestra propia vida (o *proyecto*, por usar el vocablo orteguiano), y así entendernos lo más plenamente posible. Nos referimos, pues, a aquello que explica J. San Martín (1992, 446) cuando estudia el concepto de vida e historia orteguiano, y afirma que, para Ortega, “cada uno de nosotros somos para nosotros mismos una novela, una narración, un drama.

Eso es nuestra vida”<sup>1</sup>. Por ello, el género o trama que elijamos para nuestra narración va a ser definitivo para el éxito o decadencia de la misma.

En lo tocante al pensamiento de la Escuela de Madrid —es decir, el grupo de filósofos y filósofas que se formaron en el entorno cultural del que fuera, desde 1910, catedrático de Metafísica de la Universidad Central de Madrid, José Ortega y Gasset<sup>2</sup>—, encontramos que la preferencia por un “determinado género” fue fruto de la visión amplia y deliberada que tomó Ortega “sobre las vertientes cardinales de lo humano”; y que esta visión la convirtió en el eje de su pensamiento, postura que —creemos— permeó (conscientemente, o no) en buena parte de su discipulado, y, además —y lo que es crucial para la comprensión de nuestra propuesta—, lo hizo de manera persistente durante un cuarto de siglo (es decir, entre 1910 y hasta la guerra civil de 1936) y aún después de la contienda fratricida.

## 2. De Ortega a White (pasando por Kaufmann): sobre la tensión trágica en la narración y su *efecto explicatorio*

Así pues, y a nuestro entender, dicho género orteguiano cardinal fue aquél que no ha sido expuesto de manera explícita y que, sin embargo —si seguimos a Hayden White en su *Metahistoria* (1973)—, es el que gobierna al historiador al escribir: no hacemos historia por razones científicas, sino más bien, por razones estéticas, y nos guía un género o “estilo”<sup>3</sup> a la hora de historiar y de filosofar; sin

---

<sup>1</sup> Leamos, por extenso, el párrafo del Prof. San Martín: pues para Ortega —según San Martín— el concepto de vida se entiende plenamente con “ayuda de categorías de Heidegger, que le servirán para matizar la función que en la vida humana cumple, por ejemplo, la **preocupación**, que Ortega ya había puesto antes como básica de la vida humana; y de Dilthey, quien le proporcionará algunas categorías fundamentales de la vida histórica, por ejemplo, el hecho de que nuestra vida es **una estructura de significado**, un sistema, dirá Ortega, desde el que cada momento toma sentido, en la que por tanto cada acontecimiento adquiere su sentido del conjunto de la vida, que es un proyecto que hacemos y que vamos desarrollando de un modo dramático, es decir, biográfico, por tanto narrativo, que se puede contar. *Cada uno de nosotros somos para nosotros mismos una novela, una narración, un drama. Eso es nuestra vida*”. (Negritas de J. San Martín; cursiva mía). *Ib.*

<sup>2</sup> Respecto de la vida de Ortega, se pueden hacer muchas recomendaciones, pero nosotros preferimos remitir aquí a la lectura del artículo “Las vidas contadas de Ortega y Gasset”, que redactó hace casi dos décadas el Prof. J. Lasaga y que no ha perdido nada de su vigor ni de su actualidad (Lasaga, 2003).

<sup>3</sup> “(...) distingo tres tipos de estrategia que los historiadores pueden emplear para obtener distintos ‘efectos explicatorios’ (...): [a] argumentación formal, [b] explicación por la trama y

lugar a dudas, esta reveladora idea de White (a saber: “mientras que los filósofos analíticos recientes han logrado esclarecer la medida en que la historia puede ser considerada como una especie de ciencia, se ha prestado muy poca atención a sus componentes artísticos”) (1992, 10), nos parece que se puede aplicar a esta etapa filosófica española del pensamiento, para así poder comprender mejor cómo ésta partía desde una concepción y/o narración de carácter trágico —en el sentido de White—. Por ello, queremos aquí apuntar tímidamente que consideramos que Ortega mantuvo una actitud *trágica* tanto en su estilo/género/trama como en su concepción de la filosofía, de la historia, y, en definitiva, de su *Weltanschauung*. Ello merece, a continuación, que desarrollemos mayormente la miriada de sentidos que, a nuestro entender, se abre en este punto con relación a una visión filosófica del concepto de “tragedia”.

Si lo expresamos en términos de White, creemos que una de las claves del éxito de la filosofía orteguiana se puede entender como correlativa a la fascinación que creó su concepción trágica de la filosofía. El secreto de ésta fue, en realidad, su estrategia (deliberada o no) de buscar el “efecto explicatorio” (1992, 9) para sí mismo deseado en sus planteamientos filosóficos, y que de alguna manera llegó hasta autores como Zambrano o Gaos, en los cuales podemos observar esta herencia con un claro estilo filosófico-historiográfico que podríamos definir —en términos de White— como de “trágico”. Así mismo —y para tratar de apuntalar más fornidamente el concepto de “tragedia” — podríamos retrotraernos a la ya clásica concepción de W. Kaufmann cuando, en “Tragedia y Filosofía” (1968), ofrecía el siguiente marco original al hablar de las características necesarias para entender, desde la filosofía, el concepto de *tragedia*:

(...) the necessary condition of a play's being a tragedy is not that it ends badly but that it represents on the stage suffering so intense and

---

[c] explicación por implicación ideológica. *Dentro* de cada una de esas diferentes estrategias identifico cuatro modos posibles (...) por los cuales (...) puede conseguir un efecto explicatorio de modo específico. Para [a] la argumentación, tenemos los modos de formismo, organicismo, mecanicismo y contextualismo; para [b] **la trama** tenemos los arquetipos de la novela, la comedia, la tragedia y la sátira; para [c] la implicación ideológica, tenemos las tácticas del anarquismo, el conservadurismo, el radicalismo y el liberalismo. **Una combinación específica de modos forma lo que llamo “estilo” historiográfico (...)**. (White, 1992, pp.10-11) (cursiva de White; negritas nuestras). Para este artículo, hemos querido partir del original e innovador planteamiento de White atendiendo al concepto de “trama” y aplicándolo a las ideas y vida de nuestro filósofo madrileño con la finalidad de tratar de atisbar algunos aspectos del “estilo” orteguiano.

immense that no conclusion can eradicate this impression from our minds  
(1968, 313)

Así pues, ese permanente “sufrimiento” que es “tan intenso e inmenso” y en el que no cabe “conclusión” alguna al final que cierre definitivamente, produjo una impresión de trama o género trágico tan imborrable, que nos hace pensar que produjo en el lector/a (es decir: en su discipulado) un efecto explicatorio que no ha sido, en modo alguno, borrado —impresionando así, entre otros, a unos jóvenes Gaos y Zambrano—.

Como trataremos de mostrar a continuación y teniendo en cuenta las propuestas que acabamos de revisar en el párrafo anterior, podríamos entender que existe una concepción *trágica* del sistema orteguiano, la cual consideramos el *humus* no explicitado de su filosofía, y que constituyó la postura histórica (o de filosofía de la historia) instilada por Ortega a su discipulado —aunque, probablemente, de forma no deliberada; con lo cual, más que instilada, quizá pudo ser simplemente *mostrada* a sus discípulos—, y cuyo efecto surtió un recuerdo eterno en dos de sus principales discípulas/os, los ya mencionados María Zambrano y José Gaos. No obstante, y en nuestra opinión, dichos discípulos sí explicitaron el mencionado *humus* trágico de Ortega, a través de dos expresiones diferentes, como ya habrá adivinado la persona lectora: nos referimos a la *razón poética* en Zambrano, y, en Gaos, a una suerte de *gigantomaquia de la historia*.

Pongámonos ahora una paradójica objeción a nosotros mismos, pues nos encontramos con que Ortega no conocía muchas ideas acerca del teatro (lo cual, parece chocar frontalmente con que tuviera alguna idea interesante acerca de la “tragedia”), y si la tuvo, parece que fue *pre-schleiermacheriano* (o por ser algo menos pedantes, digamos *pre-nietzscheano*) en su concepción. Veamos a continuación este posible vahído en la concepción orteguiana sobre el teatro, para, posteriormente (si superamos el *bache*), explorar la coincidencia de conceptos entre la filósofa malagueña y el filósofo asturiano-mexicano, para luego extendernos un poco más sobre el pensamiento de este último.

## 2.1. Ortega y el teatro: una excepción

Pese a encontrar esta trama explicatoria de un corte trágico inmenso e intenso en el pensamiento orteguiano, parecería curioso afirmar, al estudiarlo, que Ortega rechazó (o no supo ver suficientemente) el valor de la ficción en el teatro. Al mismo tiempo, también nos parecería inverosímil que sólo hubiera un estudio somero y meramente formal del mismo; y sin embargo, así parece que fue: el planteamiento de Ortega sobre el papel del teatro fue, probablemente, muy superficial.

Parece un hecho aceptado que Ortega concedió escaso valor al papel, valor y contenido del teatro: lo importante de este último, a su juicio, sería solamente el papel formal de la escena, de los actores y del autor en su época. Parece ser que no supo ver el “drama de ideas” ni la “filosofía dramática” (2010, 121) que, según apunta Martin Puchner en *The Drama of Ideas* (2010), tal y como confirma Pérez-Simón (2015, 97), subyacen a toda obra teatral. De hecho, estas (superficiales) ideas orteguianas sobre el teatro, chocarían de lleno con la hipótesis de la relevancia que, desde el siglo XIX, empezaba a cobrar el formato dialógico (Pérez-Simón, 93) en la narración teatral; hipótesis según la cual —apunta Puchner— desde Schleiermacher se consideraba al “teatro como vehículo privilegiado para la expresión de categorías filosóficas”. De este mismo modo, también se consideró el papel del diálogo teatral como filosófico, con el surgimiento de una “filosofía de la tragedia” que, para autores como P. Szondi (citado por Pérez-Simón, 94 y ss.), tendría su punto álgido en *El origen de la tragedia* de Nietzsche.

Así, también Ortega nos mostró —en el año en que ofrece su primera conferencia en público tras su regreso a España (1946)—, que, con relación al teatro, lo que más bien le preocupaba era por qué no surgía su magia, y no tanto qué significaba —entendido como “drama de ideas”— o cuál era su papel en la ficción o en la vida.

Sea como fuere, lo que es un hecho es que Ortega no acababa de explicar claramente qué era para él el teatro en sí, ni de reflexionar sobre su valor en la ficción y/o en el pensamiento. Esto nos sorprende, hasta donde podemos alcanzar a ver. Así lo ha señalado también Reyes Celedón (2014) sin disimular sorpresa alguna, cuando afirma que no entiende cómo para Ortega lo importante del teatro no era la obra poética, sino “el papel de los actores que la representan, (...) la escena en que fueron ejecutadas y (...) el público que las presencié” (Reyes Celedón, 2015, 1). Este último señala además una observación a tener

muy cuenta: “Es extraño que un texto de cuarenta y tres páginas, que, según el título [*La idea del teatro*], nos hablará sobre la idea del teatro, solo catorce páginas después de empezar, entra en el tema.” Esto no sólo significa que Ortega no escribió demasiado sobre el teatro y su papel en la ficción (estos temas sólo ocupan apenas unas decenas de hojas); significa también que Ortega no valoró ni el papel del teatro en la vida, ni tampoco el de la vida entendida como teatro —o, en definitiva, de la vida como narración desde la perspectiva del teatro, ya fuera éste trágico o dramático—.

En resumidas cuentas, no parece que Ortega fuera consciente del valor de los efectos que pudieran tener ciertas estrategias explicatorias, y esto nos puede hacer pensar que el papel del (hipotético) *humus* trágico de su *Weltanschauung* no pudo ser muy relevante. No obstante, y por paradójico que parezca, sí creemos que la tragedia —ya sea en el sentido de Kaufmann o de White—, ejerció un papel clave en Ortega, pues si es cierto eso que él mismo decía —*que cada época trae consigo una interpretación radical del hombre*—, entonces nos desveló con su propia filosofía la verdad de su frase —*cada época prefiere un determinado género*—, y él, hijo de una época, prefirió —consciente o no—, un modo de narración trágico. Éste fue su género preferido para pensar, vivir, enseñar y escribir.

## **2.2. Ortega y Zambrano. La vida como una novela y el hombre como novelista de sí mismo: En torno a Galileo y Hacia un saber del alma**

Es de sobra conocido que Ortega, en otra parte de su obra (*En torno a Galileo*, concretamente), sostuvo que “el hombre se construye a sí mismo (...). Nos construimos exactamente (...) como el novelista construye sus personajes” (IV, 482). Hacía referencia al pensamiento de Unamuno, pero también iba un poco más allá del mismo y definía lo que somos de manera irrevocable: “Somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuésemos irremediabilmente en nuestra vida, estén ustedes seguros que no lo seríamos en el orden literario o poético.” (482). Precisamente aquí se confirma lo que venimos apuntando, que para Ortega la mutua imbricación entre vida y literatura es punto crucial de nuestro proyecto como seres humanos.

Pero no sólo hagamos caso al propio autor —y a sus escritos formales y *exotéricos* para el gran público—, y veamos qué nos dice María Zambrano (1904-1991) sobre Ortega en *Hacia un saber del alma*.

Zambrano, su discípula más fiel en aquellos años, rememora del pensamiento de su maestro cierta anécdota, circunscrita al contexto de sus cursos *esotéricos* (es decir, internos, pero ajenos a su cátedra):

En (...) sus *Cursos universitarios*, en [1934 en] Madrid [Ortega], se acercaba cada vez más a la cuestión de la vida personal; recuerdo una frase fuera de cátedra: “La vida humana se parece más que nada a una novela (2000, 89).

En definitiva, para sostener esta atrevida idea, nos parece que hay algunos fragmentos muy explícitos de sus discípulos en los que casi se parafrasean los unos a los otros, lo cual quiere decir, indudablemente, que provienen de unas mismas palabras oídas y pronunciadas por un mismo maestro; es decir, de una misma *Weltanschauung* compartida. Escuchemos a Zambrano en México en sus primeros momentos de exilio: “La interpretación de nuestra literatura es indispensable. Al no tener pensamiento filosófico sistemático, el pensamiento español se ha vertido dispersamente, ametódicamente, en la novela, en la literatura, en la poesía” (Zambrano, 1996, 47).

Pero escuchemos también a José Gaos (1900-1969), quien dice algo demasiado parecido a lo que afirma Zambrano, en los años 40 durante su exilio en México —y que estudiaremos más detalladamente abajo, pues aquí reside la concepción trágica de la historia de la filosofía; a nuestro entender—, cuando escribe algo increíblemente muy similar a lo que afirma Zambrano. Así pues, y refiriéndose al pensamiento *hispanoamericano* o de lengua española contemporáneo:

[Ha habido un cambio en] la filosofía metafísica [que se] desperdiga en [filosofía] asistemática y ametódica [...] [yendo del] ‘pensamiento’, a la ‘literatura de ideas’, a la ‘literatura’, pura y simplemente, como la existente de[sde] la religión a la filosofía y viceversa, o en general, de unos ‘sectores de la cultura’ a otros (Gaos, 93).

Es increíble el parecido de palabras, conceptos y términos usados, parecido el cual indica que, con toda seguridad, escucharon estas mismas ideas —y otras similares— por boca del filósofo de Madrid.



### **2.3. Los monstruos de la razón: consecuencias de la concepción trágica de la filosofía. Desistematización y lucha agónica**

A través de estos dos autores (Zambrano/Gaos) y de estas ideas, en cierto modo sucede una reflexión sobre esta ‘desistematización’ del racionalismo filosófico, la cual se produjo gracias al pensamiento de Ortega, ya fuera de manera explícita o no según las ocasiones y períodos de su pensamiento —e indistintamente de si lo hizo a través de su obra exotérica o esotérica—. Lo indudable, sobre todo, es que se produjo por el papel que Ortega destinó a la ficción y por cómo la usaba en relación con la filosofía, conteniendo ésta siempre una carga literaria *dramática* y una estética *trágica* fuerte desde la que, en nuestra opinión, pudo insinuar y postular —quien sabe si proponer conscientemente— una concepción dramática de la filosofía y su historia, construida desde categorías trágicas en el mismo sentido en que White en su *Metahistoria* —o Kaufmann en su *Tragedia y filosofía*— ha propuesto la posibilidad de que el historiador sea tal por razones más estéticas que científicas, y de que el filósofo sea inconsciente de los fundamentos irracionales que subyacen a su trabajo hiperracional.

Eso mismo nos parece que pudo conseguir Ortega en mentes como las de Zambrano o Gaos: pudo proponer una filosofía española, más centrada en la gracia *del giro* —con el cual Ortega quería atraer al gran público, como sabemos—, yendo más allá de lo racional y sin centrarse en el papel del propio contenido. Todo lo cual no nos parece un demérito, sino más bien una virtud, y sobre todo una aproximación temprana a las ideas de White —o, en cierto modo, una leve anticipación—, e incluso del propio Kaufmann.

### **3. La razón vital orteguiana no es suficiente para la razón poética zambraniana**

Así pues, para Zambrano la razón se acuesta más del lado de lo poético que de lo vital: quizá la adjetivación de *vital* sea escasa para Zambrano y se refleje mejor en su aspecto poético todo aquello que heredó de ese Ortega de 1934, que hablaba sobre la (casi) confusión entre vida y novela. Creemos que en esos años un Ortega más optimista y jovial trasladó su idea sobre la ficción a su discipulado. Sin embargo, la concepción orteguiana sobre la ficción, y especialmente sobre el teatro, se hará mucho más pesimista y fría tras la guerra y el exilio —¿para quién no podría ser de otra manera?—.

Esta última idea nos parece que pudiera ser el nexo entre la concepción de la *razón vital* orteguiana y la nueva concepción que aportó su ex-discípula la filósofa malagueña María Zambrano: la *razón poética* (decimos “ex”, precisamente por haber conseguido postular una nueva idea del tipo de razón que ella prefiere y que se separa de la concepción orteguiana). Veamos cómo.

Es conocido que Zambrano fue más allá de la razón vital postulada por Ortega. Sólo con recordar el título de un subapartado de su libro *Pensamiento y poesía en la vida española* (Zambrano, 2000, 19), nos queda meridianamente clara su apuesta. El título en cuestión es “Soberbia de la razón”. De hecho, este mismo libro comienza con las siguientes palabras: “La poesía unida a la realidad es la historia. Pero, no es preciso decirlo así, no debiera serlo porque la realidad es poesía y, al mismo tiempo, historia”.

Aquí Zambrano se muestra como heredera del pensamiento de Ortega y qué duda cabe de que lo es. Sin embargo, se ha escrito mucho sobre cómo la filósofa malagueña profundizó con su propuesta en el papel de los sentidos, dando un giro desde la razón vital hacia la razón poética, haciendo que para ella el pensamiento fuera más poético que vital. En realidad, para Zambrano se trata de la crisis del *racionalismo greco-europeo*, ese mismo que —afirma—, desde la Grecia parmenídea hasta Hegel ha dominado el mundo, pero que “hoy (...) se desploma”. Así, sostiene que “nos ha tocado a nosotros, los vivientes de hoy (...) soportar este derrumbamiento” (12).

En consecuencia, podemos afirmar que, sin lugar a dudas, se trata del derrumbamiento de una razón que por mucho que Ortega apellidara como *vital*, no dejaba de ser una *razón* quizá excesivamente racionalista, y que ha dominado la explicación de la realidad, y por ende, nuestra cultura. Quizá por ello, Zambrano prefiere hablar de *razón poética* (o *poesía*) pues para ella debemos entender el puesto de lo racional dentro de sus propios límites, pero, sobre todo, comprendiendo que predomina lo sensible frente a la razón: “Mal síntoma es cuando percibimos la silueta total de algo; por lo menos, es signo de que comienza a abandonarnos” (12). Sabemos porque percibimos, y no al revés. Y esto mismo sucede para Zambrano en la vida, en la realidad, en la novela —adoptando aquí un tono heraclíteo: *hen kai pan*, ‘todo es uno’—, cuando afirma: “La vida es ante todo esa confusión en que las criaturas vivientes se debaten. Nada vivo es inicialmente claro y distinto” (540).

Partiendo desde esta última idea (“nada vivo es inicialmente claro y distinto”), Zambrano opera una más que evidente crítica al principio cartesiano de claridad y distinción, crítica en que asoma esta necesidad del derrumbamiento del racionalismo nacido en Europa. Esta crítica al racionalismo incluso puede afectar, de hecho, a Ortega, y aquí residiría la diferencia entre ambos: quizá Ortega fue mucho más racionalista que su discípula Zambrano. Esto se puede afirmar como cierto, pero también nos parece claro que, si Ortega no hubiera puesto el acento en los temas literarios/dramáticos/novelísticos en algunos de sus libros, así como en algunos de sus cursos *esotéricos*, en ningún momento ninguno de sus discípulos ni discípulas podría haber profundizado en las relaciones existentes entre literatura, filosofía y vida. En este sentido, no nos parece que se pueda sostener que Ortega estuviera más centrado en cierta condición espectacular o formal del teatro, que en la condición literaria. Imposible, pues entonces no se podría explicar ni la concepción zambranianiana de la literatura, ni la apertura a la literatura de su primer discípulo —y para algunos, el discípulo por excelencia— de Ortega: José Gaos. Debió de ser en sus enseñanzas *exotéricas* donde Ortega insistió en el papel de la ficción en la vida, quedando en Zambrano ese poso de la necesidad de la poética para la filosofía, así como en Gaos quedaría esa visión gigantomáquica de los histórico-filosófico.

Así pues, creemos que pueden apreciarse claros indicios del vínculo Ortega-Zambrano-Gaos: si Ortega, como filósofo de cierta raigambre racionalista, quiso interpretar (a lo Hegel) *todo lo real*, vemos que, sin embargo, para Zambrano “lo real” o *la realidad* es poesía (casi como para Hayden White la historia de la realidad se construye desde categorías estéticas y poéticas: “el historiador realiza un acto esencialmente poético” (10); así mismo, la propia Zambrano nos dice que también la realidad es, al tiempo, historia (esa misma que más adelante Gaos interpretará de manera trágica), poesía, vida —o, por qué no, pintura, teatro, literatura, drama—. Es en este punto donde vemos que los orígenes de su planteamiento se enraízan en Ortega, pero que, yendo más lejos a causa del desgarro del exilio, interiorizará y convertirá su concepción entera de la filosofía en una concepción poético-trágica. Así pues, y a diferencia de Ortega, Zambrano aplicará un tono trágico a la vida y a su relación con la literatura. Es en este punto donde vemos más cercana la relación entre la filosofía de Zambrano y el *humus* trágico.

#### 4. La imaginación histórico-filosófica gaosiana: gigantomaquias, inmanencia y trascendencia como tragedia

Veamos a continuación cómo eleva sus planteamientos trágico-filosófico para el deseado *efecto explicatorio*, el filósofo José Gaos. Para desarrollarlos, éste comenzará con algunas palabras sobre la influencia en ellos de Platón, Aristóteles, Descartes, Hume, Locke, Condorcet, Comte, Taine, Renan, Nietzsche, Marx, Dilthey y Husserl. Propondrá aquí que es necesario defender una concepción *historicista* de la filosofía, pues —sostendrá— el concepto de *lo filosófico*, varía con el tiempo. Para ello llegará a citar, de memoria<sup>4</sup>, al propio Wilhelm Dilthey (1833-1911), diciendo de él que:

Dilthey señala a lo largo de la historia de la filosofía la alternancia periódica de filosofías metafísicas por lo principal del fondo y sistemáticas y metódicas por las formas, y filosofías aplicadas principalmente a la moral y a los demás sectores de la cultura, frecuentemente ametafísicas o antimetafísicas, asistemáticas y ametódicas, hasta antisistemáticas y antimetódicas (1990, 93).

Al respecto, afirma Gaos orteguiana y *diltheyanamente*, que “este alterno ritmo no sería, naturalmente, casual. Sería el ritmo respiratorio, vital, de la filosófica vida humana” (92). En este punto, Gaos ya va cogiendo cierto soniquete *trágico*. En este sentido, considera que “la aplicación [de la historia de la filosofía] a la inmanencia, con el correlativo desentenderse de lo metafísico u hostilizarlo [conllevará que los principios] se desperdiga[sen] asistemática y ametódicamente en la dispersión de las circunstancias —que son la *históricas*, o lo que es lo mismo, que son esencialmente diversas— sin principios *primeros*” (93).

Entendemos aquí cómo habla Gaos, siempre de manera compleja, pero es como si en el fondo escucháramos a su maestro Ortega. Y es que de él ha tomado las ideas filosóficas que aquí expresa. De esta manera, Gaos considera que supondría un “cambio en la vida misma” la mencionada “transición de la filosofía metafísica a la ametafísica”, pues este cambio sería —podemos decir— un giro

<sup>4</sup> “Si no recuerdo ya mal lecturas que no puedo rehacer en libros de que no dispongo — la vida intelectual tiene condiciones materiales que si no bastan a darle toda la razón al materialismo histórico, han sido puesta en evidencia irrefragable por las peripecias en que vienen siendo tan tremendamente pródigos nuestros días”. *Ib.* Lo afirma, obviamente, desde su exilio en México tras la guerra.

desde la filosofía de corte más racionalista hacia el “*pensamiento*, a la *literatura de ideas*, a la *literatura*, pura y simplemente, como la [literatura] existente de[sde] la religión a la filosofía y viceversa, o en general, de unos *sectores de la cultura* a otros” (93).

Esto implica que para Gaos existe, primero, una filosofía (ametafísica) entendida como *pensamiento*, *literatura de ideas* o simplemente, *literatura*; en segundo lugar, una tendencia a la filosofía pura. Así pues, la historia de la filosofía occidental o, si se prefiere, de la cultura occidental, le parece “crecientemente” una tragedia, o, como él prefiere decir, la historia de la filosofía y del pensamiento le parecen:

La historia de una gigantomaquia entre [a] religiosidad o religación religiosa o por la raíz y [b] religiosa liberación —y desarraigo— [;] entre [a] “trascendentismo” e [b] “inmanentismo”, en la que está incluida la historia de la creación de la filosofía por los griegos y de su recepción por el cristianismo y la Cristiandad (1990, 93).

Con esta relación “gigantomáquica” entre trascendentismo e inmanentismo, Gaos ha conseguido —en este libro escrito en el año 1946, *Pensamiento de Lengua Española*—, encontrar cierto “efecto explicatorio” whiteano a su propia concepción de la historia de la filosofía, o, incluso, a cierta filosofía de la historia. En este caso, su explicación sería por el tipo de trama (*trágica*), si bien, veremos, también tiene para Gaos un papel crucial el aspecto estético-literario del pensamiento escrito en lengua española.

La originalidad del pensamiento español e hispanoamericano, según Gaos, estriba sobre todo, por tanto, en que no es más que una “posición histórica” (Gaos, 94) en la que se concluye la lucha trágica entre *trascendentismo* e *inmanentismo*. Así pues, para Gaos (y para su maestro Ortega), también esta posición racionalista y *clásica*, sistemática y metódica, puede ser superada por otra posición histórica que es alterna (y que a su vez puede ser superada).

En definitiva, nos parece explícito, como estrategia explicatoria, pues, que para Gaos son claves fundamentales de la historia de la filosofía las perspectivas trágicas e *historicistas* de la misma, ya que gracias a ellas “los periodos asistemáticos y ametafísicos han juzgado de hecho acerca de la filosofía y de su historia en otra manera, como que han llegado a ser declarada [y], expresamente antimetafísicos y hasta antisistemáticos” (94).

Gaos pretende dilucidar el hecho de que en dichos períodos asistemáticos (más literarios y proclives a lo estético) no sólo se haya recelado de la necesidad de un carácter sistemático en lo filosófico, o que también se haya llevado a término una suspensión provisional de la preocupación por temas metafísico-trascendentales, sino que incluso estos períodos han llegado a constituir, de forma expresa, una negación del interés y de la necesidad o del papel del sistema en la filosofía.

Para continuar con este razonamiento, Gaos propone que los filósofos han defendido dicha posición histórica, la de “los grandes sistemas metafísicos”, y lo han seguido haciendo hasta la edad contemporánea. Encontramos así un enfrentamiento polémico entre (a) la *posición metafísica, sistemática y metódica* y (b) la posición alternativa *de los inmanentistas*. Veamos cuál es el resultado de esta *gigantomaquia*, pues la propia filosofía para Gaos es hija de la historia de una lucha trágica en el pensamiento.

Gaos se remite en este punto a su obra *Pensamiento de Lengua Española*. En concreto, a esa concepción ya vista al comienzo de este apartado, en la que sostiene que la historia de la filosofía y de la cultura occidental es la *historia de una gigantomaquia entre religiosidad y liberación, transcendentismo e inmanentismo*, o, en definitiva, entre los aspectos sistemáticos-racionalistas del pensamiento y aquellos otros asistemáticos, menos racionalistas y con sentido estético. Esta *lucha trágica*, podríamos decir, fue tan real en la historia occidental, que la propia filosofía —para Gaos— apareció gracias a ella. Aquí coincidiría por tanto con el modelo de White, sobradamente conocido hoy.

Así pues, esta gigantomaquia explicaría la “historia de la creación de la filosofía por los griegos”, convirtiéndose la filosofía en *hija* de un transcendentismo e inmanentismo en constante *polemós trágico*. Este punto, creemos, estaría dentro del marco orteguiano de la Escuela de Madrid, pues Gaos hace relación casi explícita a la circunstancia (o inmanencia) de Ortega. En definitiva, Gaos afirmará que “la metafísica gravitaría hacia el pasado; el inmanentismo, sobre el presente hacia el futuro”, pues “los unos [filósofos transcendentistas] no esperan nada mayor que lo pasado; los otros [filósofos inmanentistas] no encuentran en el pasado nada comparable a lo presente y el futuro” (Gaos, 1990, 94).

De este modo, lo que a Gaos le parece que está sucediendo en el pensamiento hispanoamericano de aquellos años de 1942 y 1943, es que se está dando un avance de la historia de la filosofía hacia lo estético, lo literario, el pensamiento amétodico y no racionalista. Gaos piensa filosóficamente y lo hace alejándose de

la *soberbia*<sup>5</sup> propia del filósofo, y cree en la literatura como el criterio del avance de la cultura, siendo ésta más bien una tradición *recreada*:

El criterio de la cultura no puede ser, ni por ende ha sido ni es ni será de hecho, la realidad ni las posibilidades, la tradición ni la creación, la determinación ni la libertad, solamente. Ha sido, sigue y seguirá siendo de hecho la tradición *recreada*, hasta por la decisión de ser lo más tradicionalista posible (...) — aun la decisión más tradicionalista es, en cuanto actual y recreadora, creadora y libre<sup>6</sup> (94).

Es decir, la literatura y la ficción, como método final para la comprensión filosófica de la realidad. Tal es el resultado de la tragedia de la filosofía y de su historia: una lucha polémica entre trascendentismo/racionalista/metódico y sus opuestos (inmanentismo circunstancial/no racionalista/ametódico), y que acaba —tras la tragedia— en la victoria de una nueva forma de pensamiento filosófico, más abierto y flexible, y de corte más literario. En Zambrano fue la poesía y en Gaos la filosofía, entendida como una suerte de literatura. Esta parece ser la herencia orteguiana de la concepción filosófica que predominó en la Escuela de Madrid.

## Conclusiones

Cabría afirmar que, autores posteriores como F. Rokem (2010, 33), en su libro *Philosophers and Thespians*, han hablado de cierta “<metacompetición> entre filosofía y teatro en Grecia”, lucha en la cual aparece un “espíritu competitivo del *agón* griego” que está constantemente presente en las diferentes concepciones narrativas —ya sean filosóficas, o de la dramaturgia— desde entonces. De este modo, nos parece que este *agón* entre filosofía/teatro es *metacompetitivo*, si bien de manera no explícita ni consciente, en la obra y pensamiento orteguiano.

---

<sup>5</sup> Al hilo de esta reflexión, Gaos mencionará por vez primera y única en este texto el tema de la “soberbia” del filósofo, tema sobre el cual dirá: “El filósofo se alza, en el límite entre la pasada y auténtica y la futura [historia] y ya no propiamente tal, *sobre* la historia, o lo que es lo mismo, sobre la realización de la naturaleza humana en la historia, o la Humanidad: la *soberbia* del filósofo. No obstante, por sobre cada filósofo del pasado y su soberbia, la historia, la naturaleza humana, prosiguió. No deja de haber fundamento para conjeturar que proseguirá por sobre los del presente y del futuro” (94). *Cursiva* de Gaos.

<sup>6</sup> *Cursiva* de Gaos.

En resumidas cuentas, en Ortega hay una fuerte imbricación entre vida y novela, pero no tanto (o, al menos, en su concepción de los años 40) entre vida y teatro. En este sentido, podría quedar incompleta su visión sobre la ficción y/o sobre la tragedia. Sin embargo, se puede decir que estamos ante un Ortega un tanto paradójico en la presentación de sus ideas, y que en cierto modo portaba siempre una máscara, pero que, en este caso, no pudo contener las consecuencias de sus planteamientos *esotéricos*: nos parece que esas ideas trágicas —en el sentido de Kaufmann— sobre la vida humana, como algo que se parece cada vez más a una novela, fueron expresados en numerosos auditorios y llegaron a su discípulo más directo —sobre todo en los ya mencionados María Zambrano y José Gaos; y seguramente a otros: es cuestión de estudiarlo.

Al mismo tiempo, nos parece que al presentarse un constante y agónico drama/tragedia de ideas en su pensar (adoptando una estrategia como la de White, si bien quizá de manera no plenamente consciente), sus discípulos (especialmente los dos que hemos estudiado someramente), tomaron en serio la importancia del contenido filosófico que lleva en sí el gesto de la literatura y el pensamiento dramático-trágico, y lo desarrollaron durante sus respectivos exilios tras la guerra civil española, explicando siempre en esta línea sus planteamientos acerca de España e Hispanoamérica. La hipótesis queda abierta y quizá deba ser desarrollada. *Alea jacta est.*



## Bibliografía

- GAOS, JOSÉ (1990). *Obras Completas, Tomo VI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- KAUFMANN, WALTER (1968). *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press.
- LASAGA, JOSÉ (2003). “Las vidas contadas de Ortega y Gasset”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 20, pp. 301-319.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2017). *Obras Completas, Tomo I*. Madrid: Taurus.
- (2017). *Obras Completas, Tomo IV*. Madrid: Taurus.
- PÉREZ-SIMÓN, ANDRÉS (2015). *Drama, literatura, filosofía*. Madrid: Fundamentos.
- PUCHNER, MARTIN (2010). *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- REYES CELEDÓN, ESTEBAN (2015). “Las múltiples ideas del teatro de Ortega y Gasset”. *Diálogos transatlánticos. Memorias Congreso Internacional Literatura y Cultura españolas contemporáneas. Volumen II. Teatro: dramaturgia, representación y espectáculo*. Ed. Natalia Corbellini, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp.1-5. Web: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev7417>
- ROKEM, FREDDIE (2010). *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Stanford: Stanford University Press.
- SAN MARTÍN, JAVIER (1992). “La fenomenología y la crisis de la cultura”, en *Filosofía y Cultura* (M. González, comp.). Madrid: S. XXI, pp. 403-451.
- WHITE, HAYDEN (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo Cultura Económico, 1992.
- ZAMBRANO, MARÍA (2000). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymión.
- (2000a). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.

Recibido: 23/0/2019

Aceptado: 15/04/2022

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

