

# EL QUIJOTISMO DE UNAMUNO, EL CERVANTISMO DE ORTEGA Y LA ESPAÑA DE 1898\*

*Diego Sánchez Meca*

Universidad Nacional de Educación a Distancia

## *RESUMEN*

El presente artículo busca el papel de Don Quijote, el héroe de la literatura española, en el conocimiento de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Para Unamuno, Don Quijote es la figura trágica de la libertad, o lo que es lo mismo, el héroe fragmentado por sí mismo: el héroe trágico que simboliza el espíritu de la fe frente al espíritu prosaico común del mundo. Por otra parte, Don Quijote significa para Ortega la afirmación de la vida por la cultura, la función vital del héroe como un órgano de libertad.

**Palabras clave:** Don Quijote, Unamuno, Ortega y Gasset, cervantismo, literatura española.

## *ABSTRACT*

The present article searches the role of Don Quijote, the spanish literary hero, in the knowledge of Miguel de Unamuno and José Ortega y Gasset. For Unamuno, Don Quijote is the tragic figure of freedom, that is to say, the hero fragmented by himself; the tragic hero who simbolizes the spirit of faith in front of common prosaic spirit of world. On the other side, Don Quijote means for Ortega the affirmation of life by culture, the vital function of hero as an organ of liberty.

**Key words:** Don Quijote, Unamuno, Ortega y Gasset, cervantismo, spanish literature.

Una de las cosas que distinguen de un modo tal vez más específico a la generación del 98 es su deseo de una nueva España. Es cierto que este deseo lo comparten los miembros de la generación del 98 con todos aquéllos que, a lo largo de los años y hasta de los siglos, desde Jovellanos y Olavide, Galdós y Larra, hasta Joaquín Costa y el regeneracionismo, se han lamentado del atraso y del subdesarrollo de la nación española, y

---

\* **Recibido** Agosto de 2004; **aprobado** Febrero de 2005.

han luchado contra los vicios y la ignorancia de los españoles. No obstante, uno de los debates más característicos de esta generación es probablemente el que se establece sobre qué nueva España habría que conseguir. Quizás fue el movimiento regeneracionista, liderado por Joaquín Costa, el que había aglutinado los más vivos esfuerzos en favor de una transformación nacional. Este movimiento creía que las causas del atraso y la debilidad de España eran: por un lado, su aislamiento secular de los más importantes movimientos ideológicos y culturales de la vida europea moderna; y por otro, lo que los regeneracionistas llamaban el caciquismo así como la ineficacia y mediocridad de los políticos españoles. Por tanto, de acuerdo con este diagnóstico, nada de sorprendente tiene que, en su famoso libro *Reconstitución y europeización de España*, Joaquín Costa propusiera, como principal solución a los males de España, la europeización.

70

Tal es la situación que sirve de punto de arranque a ese debate en torno al ser de la nueva España que se pretende conseguir, y en el que, como se sabe, Unamuno comienza, en un principio, adhiriéndose a la idea regeneracionista de una España moderna, europea o europeizada, para después retractarse y convertirse en defensor de lo contrario. Probablemente, los elementos que se discuten aquí tienen que ver, tanto con el diagnóstico que los regeneracionistas hacen de la enfermedad de España, como, consecuentemente, con el tipo de solución que ellos proponen, o sea, la modernización como europeización. El mismo Ortega criticará años después a Costa precisamente esto: que hubiera formulado una solución concreta al problema de España sin haber definido antes con suficiente precisión el problema mismo: “No pienso como Costa -dice Ortega-, que atribuía la mengua de España a los pecados de las clases gobernantes, y, por tanto, a errores puramente políticos. No; las clases gobernantes durante siglos -salvo breves épocas- han gobernado mal, no por casualidad, sino porque la España gobernada estaba tan enferma como ellas” (*Obras completas*, vol. I, pág. 274, en *Obras completas*. XII vols., Madrid: Revista de Occidente, 1846-1983; en lo sucesivo *O.C.*).

Lo que se expresa aquí es que el problema de España, con el que se encuentra la generación del 98, era mucho más complejo y grave que el que representan unos políticos incompetentes o una Administración y un gobierno corruptos. Más allá de estas causas inmediatas había que buscar el origen del mal a un nivel mayor de profundidad que el puramente político. Esto lleva a diferentes maneras de entender la enfermedad y, por tanto, el tratamiento a aplicar. España necesita, en efecto, romper su aislamiento, despertar de su parálisis y de su inercia histórica, pero lo

decisivo es saber y determinar cómo y con qué objeto. Porque de la determinación de este cómo y de este para qué es de lo que va a depender el tipo de acción y de política que será preciso poner en marcha para acertar en ese propósito de la renovación del que todos participan.

En lo que Unamuno no va a estar de acuerdo con los regeneracionistas es, abiertamente, en que esa regeneración de la nación española, que era como un clamor común a todas las voces de los intelectuales de su tiempo después del trauma que supuso la pérdida de las colonias, fuera a conseguirse por medio de una europeización de España entendida como industrialización, racionalización y modernización según los principios y directrices que habían triunfado en la Europa de los tres últimos siglos. Unamuno no cree que la mera introducción de la técnica europea o de su ortodoxia científica sean capaces de curar los males patrios, porque, en cierto modo, él considera que la modernidad ha llegado ya a su fin, y con esto parece que se adelanta en cierto modo a los postmodernos que hoy siguen diciendo esto mismo. Así que después de retractarse de su adhesión inicial al movimiento regeneracionista de Costa, Unamuno critica en su proyecto de modernización de España, fundamentalmente, su racionalismo. El intento de europeizar a España se le aparecía como un intento de querer introducir e implantar aquí el ideal burgués de la racionalización de la vida, la disciplina burguesa del trabajo y del autosacrificio, lo cual se traducía, para él, en una especie de colonización y falsificación de nuestro propio sentimiento castizo de la vida.

Pero al rechazar así la razón como sustancia de Europa, Unamuno gira hacia una especie de personalismo cristiano, interiorista y místico, de claro sesgo irracionalista y trágico. Y es difícil seguirle por ahí, lo que justifica las críticas que despierta ese individualismo carismático, patético y voluntarista al que algunas veces parece quedar reducida la posición de Unamuno. Por ejemplo Ortega, aunque también cree llegado el fin de la modernidad, no rechaza ni se desentiende de la razón europea, sino que trata de reformarla y de reactualizarla, y esto como uno de los núcleos más importantes de su programa de renovación nacional. Y de este modo, estando a favor de que España se europeice y ocupe su sitio en Europa, Ortega puede mantener que, dentro de Europa, el proyecto histórico y el destino de España sigan siendo españoles.

En lo que coinciden, pues, Unamuno y Ortega es en esta idea de que la europeización de España no puede ser cuestión de importar lo extraño, de dejarse colonizar el alma, sino que lo que debe es llevar a un despertar de las propias energías creativas y a un desarrollo de las potencialidades características del pueblo español, ayudando a reestructurar un estilo de vida propio. Y en lo que discrepan tiene ya que ver con el papel a jugar

por lo que podríamos llamar “la razón europea” en este proyecto. Unamuno la rechaza sin más, porque la considera contraria a nuestro casticismo nacional, mientras que Ortega opta por reformularla como razón vital para hacerla así compatible con lo que, según él, constituye nuestra idiosincrasia y nuestra personalidad como nación. En realidad, el reproche mayor que Ortega hizo a Unamuno fué el mismo que dirigió a toda la generación del 98: su carencia de sistema y de disciplina intelectual. En muchos escritos y cartas, se pone bien de manifiesto que, lo que Ortega más detestaba en Unamuno era su hostilidad premeditada hacia el sistema y la teoría, o sea, esa preferencia habitual de Unamuno por la provocación y por las paradojas sobre el análisis reposado y el razonamiento disciplinado. Y en buena medida no le faltaba razón. Porque a España no le han faltado grandes hombres, ni tipos geniales o excelentes intelectuales. Lo que pasa es que, casi siempre, se ha tratado, o de genios excéntricos y desbordados, como Quevedo, Larra o el propio Unamuno, o de simples eruditos como Feijó, Forner, Juan de Mariana o Menéndez Pelayo. Del mismo modo que no hemos tenido grandes estadistas ni buenos políticos, como ya reconocían los regeneracionistas, pues tampoco hemos tenido, y tal vez aún no tenemos, intelectuales que construyan buenas teorías, que hagan buenos análisis de las situaciones, y que marquen directrices a la evolución de la cultura y a la formación de la sociedad española, al margen de gestos geniales, de actitudes excéntricas y sin quedarse en el plano de la pura erudición.

Porque lo importante de cara a un reciclaje social y a una renovación en el sentido de modernización, no es tanto (o no es sólo) la denuncia más o menos ingeniosa, provocativa o valiente de hechos negativos, ni la acumulación de datos que forman un montón inconexo, sino la síntesis en la que los hechos desaparecen como un alimento bien asimilado quedando de ellos, sin embargo, su vigor esencial. Así que Unamuno, con sus paradojas, su coraje crítico y su extremismo testimonial, podría representar otro caso más de genio desaprovechado, sin que su talento tuviera la influencia que hubiera podido tener de cara a ejercer la función esencial de todo intelectual, que es la educación y refinamiento de las masas mediante una labor crítico-pedagógica. La europeización no era incompatible con un determinado cultivo de las posibilidades intelectuales y culturales auténticamente españolas, por lo que el verdadero nacionalismo no tenía por qué ser ese aferramiento a lo castizo que Unamuno propone, sino que podía muy bien ser “una especie de nacionalización de lo europeo”.

El rechazo enérgico de Unamuno a la idea de que la regeneración de España significaba la adopción de la industrialización y la tecnologización

desarrolladas en otros países, es lo que le lleva a defender una España cerrada y hermética que, si ha de volver su mirada al mundo externo, debería mirar a África más que a Europa: “Otros pueblos -decía Unamuno- nos han dejado, sobre todo, instituciones, libros; nosotros hemos dejado almas. Santa Teresa vale por cualquier instituto, por cualquier *Crítica de la razón pura*” (*Del sentimiento trágico de la vida* (1913), pág. 56; en lo sucesivo S.T.). Y lo mismo Ganivet, insistía, como Unamuno, en que los españoles se olvidaran de Europa y aprendieran a identificarse con las esencias más puras de su propia intrahistoria. ¿Por qué esta actitud, a primera vista tan absurda? ¿Qué es lo que se trata de defender cuando se opone así “espíritu español” frente a europeización y modernización? Es posible que lo que late bajo esta reacción sea una defensa, frente a la razón europea, -esa razón abstracta e instrumental que ha sido el artífice mayor de la tecnificación y la industrialización del mundo moderno-, de la vida humana concreta y de su supremacía en un mundo dominado por la economía, el mercado y el progreso meramente material. Es decir, se advierte un cierto conflicto fundamental entre razón y vida y se toma partido decididamente por la vida frente a la razón. Unamuno insiste en la idea de que la vida humana no debe quedar subordinada a ninguna clase de principios abstractos racionalistas, ya sean científicos, éticos o políticos. Y eso es lo que significa que, para él, el hombre de carne y hueso sea “el sujeto y el supremo objeto de toda filosofía”. Si cada pueblo o nacionalidad aparece en el mundo con limitaciones, también ofrece cualidades características, y, en el caso del pueblo español, Unamuno cree que una de ellas es esta importancia conferida al hombre vivo y concreto por encima de abstracciones, leyes o imperativos morales.

Para Kant o Fichte, y para todo el formalismo moral de cuño alemán, el hombre sólo es libre cuando actúa éticamente, porque entonces es libre precisamente de su subordinación a la vida. Sólo cuando la ética aparece como algo autónomo frente a nuestra felicidad y la de los demás, se revela como razón práctica totalmente independiente de las razones estratégicas de la vida. Unamuno no se deja convencer de que la vida deba ponerse así al servicio de razones abstractas, ya sean éticas o científicas, sin riesgo de falsificarse y enajenarse. Y aquí encontramos uno de los elementos que más importa subrayar para comprender la posición de Unamuno. Pues, para él, en general las exigencias de la vida y las exigencias de la razón no pueden coincidir nunca, y es por eso por lo que identifica su defensa de la primacía de la vida humana y concreta sobre cualquier imperativo racionalista y abstracto, con una defensa de nuestra tradición más castiza. Ortega, en cambio, sí creará que razón y

vida pueden armonizarse en la idea de la razón vital, por lo que la llamada unamuniana a identificarse con la tradición no le parece sino una manera de reforzar la inercia y de aumentar la parálisis: “La tradición por la tradición -dice Ortega- no es más que un velo que encubre la estrechez de miras y la falta de rumbo; o sea, no es más que un impedimento a la creatividad, al progreso y, lo que es más grave, un sustitutivo del futuro” (*O.C.*, vol. I, pág. 356). Al entender él la razón como un órgano más al servicio de la vida, la defensa de la vida no le lleva a ningún misticismo trágico, sino a una visión realista y progresista del rumbo que debe tomar España, en consonancia con una concepción más creativa y lúdica del hombre y de la vida humana.

Para Unamuno, en cambio, vida y razón se contradicen: “Todo lo vital -dice- es irracional, y todo lo racional es antivital, porque la razón es esencialmente escéptica”. Por eso pregunta: “¿Cómo va a abrirse la razón a la revelación de la vida? Es un trágico combate, es el fondo de la tragedia, el combate de la vida con la razón” (*S.T.*, pág. 75). Desde luego, no se puede pensar que la crítica que Unamuno lleva a cabo de la razón es una crítica menor o de segundo orden. En cierto modo su crítica coincide o se adelanta a las críticas de un Bergson, de unos Horkheimer-Adorno, etc. que denuncian la mera función instrumental de la razón como potencia cosificadora, nihilista y disolvente. Como Nietzsche, Unamuno opina que ha sido la propia evolución de la razón en la historia la que acaba desenmascarándola como un puro instrumento al servicio de necesidades vitales, desmintiendo así su secular autoproclamación como órgano de la verdad. Por lo tanto, si la razón no es ya el órgano de la verdad, Unamuno puede afirmar algo que luego será muy repetido por los pensadores de la Escuela de Frankfurt, o sea, que el concepto no es más que un esquema mental de identificación de hechos y congelación de situaciones con vistas a su manipulación técnica. La razón no es, pues, más que una facultad de análisis que desmenuza la realidad en una serie de datos y luego crea con ellos un entramado teórico que se interpone como sustitutivo de la verdadera experiencia del mundo.

Pero lo que, sobre todo, denuncia Unamuno es la impotencia de esta razón positivista e instrumental en todo lo concerniente a la acción humana no meramente utilitaria y técnica. Y en este sentido, une su voz a la de aquellos autores que, como Kierkegaard, han buscado en la fe la alternativa a la insuficiencia de la razón. Para Unamuno, ante el fracaso de la razón, el órgano capaz de orientar el comportamiento moral y dar sentido a la existencia es la fe, ligada al sentimiento como experiencia de sí mismo en cuanto ser personal: “La fe -dice- es cosa de la voluntad, es movimiento del ánimo hacia una verdad práctica, hacia una persona,

hacia algo que nos hace vivir y no tan sólo comprender la vida” (S.T., pág. 146). Es más, mientras los análisis de la razón -dice Unamuno- no reportan más que vacío y desconsuelo al espíritu, la fe es “la eterna protesta de la vida contra la razón”. Y esta es otra de las claves para entender el pensamiento de Unamuno. Frente a la razón, es la fe la que toma el partido de la vida, porque la aspiración a lo extraordinario, a lo sobrenatural, a lo maravilloso, propia de la fe, es lo que da vida. La fe no equivale, para Unamuno, a ningún tipo de conocimiento o de certeza, sino que es la voluntad misma, o lo que es lo mismo, es el poder creador del hombre: “Es lo vital que se afirma, y para afirmarse crea... toda una construcción dogmática, y la Iglesia la defiende contra racionalismo, contra protestantismo y contra modernismo” (S.T., pág. 60).

Así que en el conflicto entre razón y vida, mientras la razón es la fuerza disolvente del sentido, la fe es la potencia entusiasta, creadora, que promueve y eleva la vida al proporcionarle el horizonte de sentido y los valores adecuados a la exigencia afectiva y moral de humanizar el mundo. El sentimiento trágico de la vida, la comprensión patética de ésta y del destino humano, características de Unamuno, no son más que el reverso de esta concepción pesimista y escéptica de la razón. Porque, desde su punto de vista, la razón como potencia analítica, instrumental y escéptica, se enfrenta al sueño escatológico de la fe cristiana y contradice su aspiración sobrenatural a humanizar la vida. Por eso, como para él no hay modo de conciliar razón y fe, ni tiene duda tampoco respecto a que la opción debe privilegiar a la fe, pues no le queda otra salida que la de aceptar el conflicto trágico entre razón y fe y vivir sobre él. Se trata, no obstante, de una aceptación del conflicto que no significa, en absoluto, resignación, o claudicación, o nihilismo pasivo. La opción por la fe religiosa no la convierte aquí en una especie de salario de la renuncia, ni la compensación diferida a cambio de la aceptación de una vida mediocre. Pues la fe no es, para Unamuno, una mera búsqueda de consuelo que ayude a soportar el dolor del destierro en este valle de lágrimas. Lo que Unamuno propone es hacer del conflicto trágico y de la desesperación la base de una vida vigorosa, de una acción eficaz, y de una ética; es decir, quiere que el conflicto mismo constituya la fuente de sentido del obrar, que del sentimiento trágico broten hazañas heroicas.

De ahí el valor ético ideal de la figura de Don Quijote, que es la perspectiva concreta desde la que Unamuno interpreta al personaje de Cervantes, haciendo de él, no sólo un símbolo ideal de la vida humana, sino también, un símbolo del alma nacional española. A D. Quijote lo ve Unamuno como “un heroico desesperado, el héroe de la desesperación íntima y resignada, por eso es el eterno dechado de todo hombre cuya



alma es un campo de batalla entre la razón y el deseo inmortal” (S.T., pág. 95). Actuar en libertad significa, según esta perspectiva, luchar contra el mundo de los hechos, contra las certezas que la razón nos proporciona, para ganar ese sentido trascendente de nuestra vida que nos da la fe. Y es en esta lucha trágica donde se revela al hombre su verdadero destino. Por eso Unamuno exclama: “No quiero poner paz entre mi corazón y mi cabeza, entre mi fe y mi razón; quiero más bien que se peleen entre sí” (S. T., pág. 95). Y desde esta actitud vital, patética y trágica, Unamuno ofrece, tanto su visión de la vida humana como su versión del destino histórico de España y de su posición frente a Europa, simbolizadas ambas en la figura de Don Quijote. Dice así: “Aparéceseme la filosofía en el alma de mi pueblo como la expresión de una tragedia íntima análoga a la tragedia del alma de Don Quijote, como la expresión de una lucha entre lo que el mundo es, según la razón de la ciencia nos lo muestra, y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice” (S.T., pág. 235).

76

A partir de afirmaciones de este tipo, el quijotismo se convierte, para Unamuno, en la ciencia española de la tragedia de la vida, ciencia que nos revela nuestra visión castiza del mundo frente al optimismo racionalista europeo. Es decir, frente a la modernidad europea, el quijotismo representa una concepción del mundo enraizada en la intrahistoria del alma española e impregnada del idealismo de la acción heroica. De modo que, para Unamuno, la esencia de lo español hay que buscarla en los conquistadores, en la Contrarreforma, en Loyola y en la mística (que él define como metafísica del hombre según la economía de lo eterno). En conclusión, el sentimiento trágico de la vida como heroicidad de la acción libre desde la desesperación y realización del sí mismo personal, cuya figura emblemática es Don Quijote, es, al mismo tiempo, para Unamuno, la cifra que condensa y expresa esa diferencia del alma española que debe ser afirmada, profundizada y defendida contra todo intento de suplantarla o de falsificarla mediante la modernización y la europeización.

Tal vez la crítica mejor a este proyecto ya la hizo Ortega y, puesto que es interesante introducir su voz en los temas que se discutían en la generación del 98, voy a referirme a su idea de una puesta en forma cultural de España basada en actitudes bien distintas, y al hilo precisamente de la interpretación contraria de la figura de D. Quijote. Si la base del tragicismo unamuniano era esa concepción escéptica y pesimista de la razón que la comprende como poder contrario a la exigencia vital de sentido, Ortega rectifica, ante todo, la oposición unamuniana razón-vida liberándola de su conflictividad y de su dualismo



antagónico. ¿Cómo romper esta oposición? Pues redefiniendo la razón como razón vital. O sea, comprendiendo el pensamiento y la razón como una función vital y como un órgano o instrumento al servicio de la vida. Frente al conflicto unamuniano, Ortega responde: “¡Como si la razón no fuera una función vital espontánea del mismo linaje que el ver o el palpar!” (*O.C.*, vol. I, pág. 353).

Esta subordinación de la razón a las exigencias de la vida, que Ortega opone tanto a Unamuno como al racionalismo clásico europeo, no desemboca, en su caso, en ningún tipo de relativismo subjetivista, porque, para Ortega, el pensamiento tiene también la misión de reflejar el mundo objetivo de las cosas, estando en este sentido regido por la ley objetiva de la verdad. La razón es, pues, una función vital, pero que cumple leyes objetivas que en sí mismas llevan la condición de adecuarse a un régimen transvital. Aquí está todo el problema de la relación del pensamiento de Ortega con la Fenomenología, que además de parecerle un método idóneo para hacerse cargo de la realidad inmediata, o sea de las cosas mismas, permite, o al menos es lo que Ortega cree en un primer momento, una práctica de salvación de la circunstancia española mediante la extracción de su sentido, o sea, mediante el conocimiento, en vez de por la fe como pretendía Unamuno. Por ello, esta razón vital puede ser también una razón práctica capaz de orientar la vida desde el punto de vista de los valores, en nuestra relación con el mundo y con los demás. Probablemente el argumento más fuerte en el que Unamuno apoyaba la oposición entre fe y razón y su defensa del quijotismo como heroísmo trágico, era el fracaso de la razón del racionalismo como razón práctica. Para Ortega, la razón vital puede ser también el fundamento de una ética capaz de orientar el proceso reflexivo de autoformación en el que consistiría, en el fondo, la vida como vida de cada cual. Y esto es lo que se pone de manifiesto, sobre todo, en la diferente interpretación que Unamuno y Ortega dan de la figura de D. Quijote.

Para Unamuno, Don Quijote es la figura trágica de la libertad, o lo que es lo mismo, el héroe de la autofragmentación por el dolor, un héroe trágico que lo es en la medida en que simboliza el espíritu de la fe en lo divino que lucha por afirmarse frente al prosaísmo vulgar del curso del mundo. Recordemos que, en Unamuno, la tensión trágica se genera como desprecio de lo transitorio y sobrehumana afirmación de lo divino, o sea como contradicción irreconciliable de ambos mundos. Ortega va a intentar superar ese conflicto trágico sustituyendo los anhelos del corazón, espoleados por la fe, por la realidad como posibilidad, sobre la base de una reconciliación gozosa entre hombre y mundo que hace posible su concepto de razón vital. Don Quijote -dice Unamuno- es “el caballero

de la esperanza en lo absurdo racional” que no se rinde nunca ni disminuye su entusiasmo a pesar de los fracasos; al contrario, cuanto mayor es el esfuerzo y el sufrimiento más se acredita su libertad, es decir, su voluntad de perfección, de utopía, y mejor es la prueba de su supremo anhelo. De modo que sólo la voluntad incondicional de querer lo ideal hace de Don Quijote un héroe, o lo que es lo mismo para Unamuno, un hombre libre que no vive ya instalado en el mundo banal y en su cotidianidad estable, sino que vive persiguiendo un tipo de virtud que se reafirma y se sustenta gracias al propio esfuerzo. La vocación, en cuanto voz interior de este anhelo de ideal, tiene, en Unamuno, un sentido de raigambre religiosa: es la llamada de nuestro mejor-ser, de nuestro destino ideal, sentido de la existencia personal, que nos exige ser fieles a nosotros mismos. Sin embargo, cualquier intento de realizar esta vocación nos lleva a la tragedia, pues la libertad se define, en Unamuno, como una fuerza espiritual en conflicto trágico con el mundo, ya que no tiene posibilidad alguna de conciliarse racionalmente con él ni de realizarse sino contra él, al margen de su dinámica.

78      Pues bien, contra un planteamiento de esta naturaleza, Ortega replica: “Volvamos la espalda a las éticas mágicas y quedémonos con la única aceptable, que hace veintiséis siglos resumió Píndaro en su ilustre imperativo: *Llega a ser el que eres*. Seamos en perfección lo que imperfectamente somos por naturaleza.” (*O.C.*, vol. III, pág. 102). En Unamuno, la orientación subjetivista de ese tragicismo impide al individuo apreciar la riqueza y plenitud de la realidad, inmerso como está en ese antagonismo agónico entre utopía y facticidad como mundos irreconciliables. Por eso, la voluntad del héroe trágico se manifiesta como hazaña, como lo que debe ser hecho aunque sea imposible, pues es lo digno de ser hecho, lo que vale por sí mismo, aunque sea contrario a la marcha del mundo. En Ortega, en cambio, la voluntad del héroe, en lugar de ser voluntad de hazaña en este sentido, es voluntad de aventura, es decir, es una voluntad atenta a lo posible, que explora el mundo y desarrolla una acción creativa como despliegue de su propia potencialidad. Ni es una voluntad regida mecánicamente por ninguna clase de determinismo fisiológico, psicológico o social, ni tampoco está ligada trascendentalmente a ideales abstractos y absolutos, como le pasa a la voluntad del idealismo ético. Por eso es una voluntad libre y lujosa, que se desenvuelve propiamente como aventura. Si la hazaña nos puede parecer una heroicidad por su vinculación con la utopía, la aventura, por el contrario, está vinculada con el poder-ser y con una comprensión de la vida como desarrollo de posibilidades. Esto no significa necesariamente renuncia a los ideales o conformismo. También para Ortega la vida

humana, como tarea de libertad, es heroísmo. Sólo que este heroísmo no depende ya de ningún sentimiento ético-religioso de carácter trascendente, sino de ese deseo de perfección que trabaja en el seno de la vida misma promovéndola hacia su ideal plenitud.

Lo heroico no equivale, pues, para Ortega, a lo extraordinario, sino que se pone en relación con la realización del proyecto vital de cada hombre, sin perder valor ni dignidad; no implica, en definitiva, ninguna lucha trágica con el mundo para afirmar un ideal imposible, sino que supone, más bien, una batalla continua contra la presión de lo amorfo, una resistencia contra lo convencional por la originalidad de sí mismo. Por tanto, si la hazaña es la heroicidad en el marco de esa concepción dualista del mundo que todavía está presente en Unamuno, (según la cual el que vale es el mundo trascendente de las verdades y los valores sobrenaturales, frente al que el mundo empírico está desprovisto de valor), la aventura nos integra en la marcha del mundo haciéndonos creativamente partícipes en la emergencia de su significado y valor. Y la vocación, como llamada a ser uno mismo, ya no es esa voz interior de lo trascendente en el alma, tal como aparece en Unamuno, sino la llamada de la vida a su realización. Y puesto que la vida es, al mismo tiempo, yo y circunstancia, la vocación es un requerimiento que viene, no sólo del yo subjetivo, sino también de las cosas mismas. Es decir, la autorrealización no es una empresa voluntarista, heroica y desesperada, ni lo que la motiva y la guía es la fe en lo sobrenatural, sino que es simplemente la resolución de hacer posible lo que es posible. En conclusión, la suplantación de lo real por lo absolutamente deseable - dice Ortega- es un síntoma de puerilidad: “Sólo debe ser lo que puede ser, y sólo puede ser lo que se mueve dentro de las condiciones de lo que es... Lo que una cosa debe ser no puede consistir en la suplantación de su textura real, sino, por el contrario, en el perfeccionamiento de ésta” (*O.C.*, vol. III, pág. 101).

Estos son los términos en los que Ortega plantea un modelo de existencia alternativo al unamuniano héroe trágico de la hazaña simbolizado en D. Quijote, que no es más que una reformulación del héroe cristiano. Frente a su perfil trágico y patético, Ortega apuesta por la autoafirmación de la vida mediante la cultura, convertida en función vital y en órgano de libertad. Esto le permite proclamar el placer de la creatividad y el sentimiento jovial de la existencia, y le permite a la vez comprender la acción humana como exaltación gozosa de la propia potencia vital. Y es desde esta actitud, tan opuesta a la de Unamuno, desde la que Ortega construye su propuesta de salvación de la circunstancia española. Ortega piensa que, para que el hombre español

salga de la situación de atraso y subdesarrollo en la que está postrado, necesita, ante todo, sanear su alma y superar los posibles estragos que sobre ella ha podido causar la religiosidad católica tradicional. Por eso propone una cultura de la tierra y de la felicidad frente al sobrenaturalismo utópico unamuniano y su exaltación de la fe cristiana. Es decir, la orientación vital que propone Ortega es una orientación abiertamente postcristiana, naturalista y mundana. Contra el sentimiento trágico de la vida quiere promover el sentimiento gozoso de identificación con la vitalidad del mundo al que pertenecemos, búsqueda de su profundidad y de su sentido, placer y disfrute de la transformación creativa de lo existente en busca de su plenitud. Y si hace esta propuesta, es porque cree que este nuevo sentimiento vital de salud y autoafirmación produciría una metamorfosis del horizonte mental de España que haría posible el desarrollo de las cualidades de las que carecemos: el entusiasmo por lo excelente, el amor a la verdad, la admiración por lo superior, la voluntad de diálogo, la serena confianza, el placer del juego, determinantes de la actitud verdaderamente intelectual.

80 Y ¿cómo es Don Quijote una figura emblemática de este planteamiento? ¿Qué piensa Ortega concretamente de ese símbolo que Unamuno proponía del alma española y del destino histórico de España? Ante todo, Ortega coincide con Unamuno en la valoración del Quijote como “guardián del secreto español y del equívoco de la cultura española”: “¿Habrá un libro -nos dice- más profundo que esta humilde novela de aire burlesco? Y, sin embargo, ¿qué es el *Quijote*? ¿Sabemos bien lo que de la vida aspira a sugerirnos? Las breves iluminaciones que sobre él han caído proceden de almas extranjeras: Schelling, Turgeniev... Claridades momentáneas e insuficientes. Para estos hombres era el *Quijote* una divina curiosidad: no era, como para nosotros, el problema de su destino... Es, por lo menos, dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el *Quijote* la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España?” (*O.C.*, vol. I, pp. 359-360). Pero la originalidad de Ortega, a este respecto, estriba en que, a diferencia de Unamuno, no va a interpretar la potencialidad simbólica del Quijote llevando a cabo una relectura del alma del personaje, sino que va a concentrar su pregunta en lo que significa y representa el estilo de su autor, o sea de Cervantes. De hecho, *Meditaciones del Quijote* no es ningún estudio de la figura de Don Quijote en lo que significa o pueda significar, sino, más bien, un análisis del estilo de Cervantes, o sea, de “la manera cervantina de acercarse a las cosas”, que Ortega identifica con la clasicidad. De modo que, frente al quijotismo unamuniano del personaje, Ortega descubre y plantea el

quijotismo de la novela cervantina. Y esta nueva visión del quijotismo representa una comprensión del Quijote que, no sólo da la vuelta a la interpretación unamuniana, sino que viene a avalar la comprensión alternativa que Ortega plantea de la vida humana y del destino histórico de España.

En lo primero que Ortega se fija, frente a la novela de Cervantes, es en el género literario en el que está escrita y en el estilo. Este estilo cervantino no es el estilo melodramático de las efusiones sentimentales y del patetismo que Unamuno extrae de la figura de Don Quijote, o sea, no es el estilo del desgarramiento trágico entre el entusiasmo de la fe y la evidencia de su fracaso en la realidad hostil que le hace burla. Ortega opina que a lo que Cervantes juega es, más bien, a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo. Es decir, Cervantes jugaría a la integración y no a la confrontación de los contrarios. La suya es más bien una actitud de reflexión y de calma ante la distancia que hay entre lo ideal y lo real. Y es esa actitud de equilibrio la que se plasma en un género literario apropiado como es la tragicomedia o novela. En la novela, como género literario, se equilibran el régimen de lo ideal y el de lo real. ¿Cómo? pues, por un lado, lo empírico o el realismo entran en la novela haciendo de contrapunto a la imaginación aventurera. Por otro, el idealismo, que también entra en la novela, no campea ya libremente, como sucedía en los antiguos libros de caballería, sino que es un idealismo al que se impone la necesidad de contar con el sentido de lo real. Por eso el Quijote puede ser, para Ortega, un evangelio de salvación para un pueblo descarriado, pues, en virtud de esta integración en él de realismo y de idealismo, nos vacuna tanto contra la alucinación del idealismo utópico, que es lo que representa D. Quijote, cuanto contra la resignación gris del conformismo escéptico, que es lo que representa Sancho Panza.

Y ¿qué es lo que confiere esa virtualidad al libro cervantino de ser capaz de vacunarnos contra estos dos peligros? Pues el papel importantísimo que en él tiene la ironía. La burla cervantina aparece como un instrumento en virtud del cual el yo se vuelve capaz de aceptar sus propios límites y de elevarse así a una actitud integradora frente a la unilateralidad del fanatismo o del dogmatismo de posiciones ideales absolutas. En Cervantes, pues, la ironía no es, sustancialmente, un elemento de destrucción y de relativización aniquiladora de ciertos ideales. Se comporta más bien como un cierto método o una cierta estrategia en virtud de la cual podemos ver cada cosa desde su opuesta, es decir, podemos ver en cada cosa el límite que representa su complementaria. Así somos capaces de estimarlas a ambas, aun siendo contradictorias, en sus justas proporciones y en su lugar adecuado.

“Cervantes -dice Ortega- compuso en su *Quijote* la crítica del esfuerzo puro” (*O.C.*, vol. II, pág. 559), es decir, la crítica del idealismo desaforado y su sustitución por la voluntad de aventura. Y por eso escogió el género de la tragicomedia o novela, género anfibia en el que lo real y lo ideal están tanto dentro como fuera.

Como muy bien teoriza Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*, la novela es la forma literaria en la que el régimen interno de idealidad y realidad se equilibran. Por un lado, la novela, como género literario, se opone a la épica, cuyos temas son los héroes de un pasado ideal y sus gestas inmemoriales. Frente a la épica, el novelista cumple la tarea de presentarnos la actualidad como tal actualidad, o sea nos cuenta lo que pasa o nos describe lo que sucede. Es decir, mientras el poeta épico toma sus temas del mito, el novelista los toma de la calle, de la realidad social, de la vida cotidiana, en definitiva de la circunstancia vivida por el autor y el lector. Así, mientras las figuras épicas son naturalezas únicas e incomparables que tienen por sí mismas valor poético, los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos, o sea, representantes de seres humanos que solemos encontrar en nuestro entorno vital. Pero entonces, se podría preguntar. ¿cómo pueden ser poéticos tales personajes? ¿Cómo entra la belleza a transfigurar la realidad actual y cotidiana?: “Por sí misma -dice Ortega-, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio sólo de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. Roto el encanto de éste, cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda novela” (*O.C.*, vol. I, pág. 384).

Y aquí vemos cómo Ortega piensa en la ironía como en el recurso por el que la novela puede ser una obra de arte. Una ironía que, manifestándose en la novela como lucidez crítica, pondría de manifiesto el conflicto entre lo real y lo ideal haciendo un llamamiento a la calma e invitando a su superación mediante el humor. El carácter poético de la novela, frente al universo ideal del mito, radicaría, por tanto, en su capacidad de relativizar el entusiasmo idealista despertando la conciencia de lo posible. El valor poético aquí no está, ni en lo extraordinario de la aspiración heroica del personaje, ni en la circunstancia o actualidad de lo cotidiano, sino -dice Ortega- “en la fuerza atractiva que ejerce sobre los aerolitos ideales” (*O.C.*, vol. I, pág. 397), o sea, en la tensión misma entre sublimidad y ridiculez. Es importante que quede claro en qué preciso sentido la ironía representa, pues, para Ortega, no meramente un

instrumento de disolución de elevados ideales, sino también, y sobre todo, un recurso de poetización en cuanto elemento que permite conciliar, de un modo tragicómico, lo ideal y lo real. Es decir, la ironía acaba, ciertamente, con ese afán idealista de afirmar un mundo sobrenatural por encima de la vida cotidiana, contrapuesto e irreconciliable con ella. Pero lo poético de la ironía no está en su abolición burlesca de lo ideal con el consiguiente triunfo de lo cotidiano, sino que radica en una función de mediación entre ambos mundos que es lo que simboliza, propiamente, la figura de Don Quijote. Así lo dice Ortega, haciendo alusión a ese pasaje de la novela cervantina en el que Maese Pedro va mostrando, en un teatro de guiñol, las aventuras de Don Quijote: “Los bastidores del retablo que anda mostrando Maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura, de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se agrupan unos cuantos hombres ingenuos, de éstos que vemos a todas horas ocupados en el pobre afán de vivir. En medio de ellos está un mentecato, un hidalgo de nuestra vecindad, que una mañana abandonó el pueblo impelido por una pequeña anomalía anatómica de sus centros cerebrales” (*O.C.*, vol. I, pág. 380).

83

Es decir, Don Quijote simboliza la arista donde se cortan lo real y lo ideal. Es como si tuviera la condición de un ser medianero, como creía Platón que era la naturaleza esencial de todo hombre. Y la tiene, precisamente, por su voluntad de aventura. O sea, lo que de Don Quijote es real es su voluntad y su decisión, mientras que lo poético en él es que sea una voluntad de aventura. Por ello, en los términos de la interpretación que hace Ortega, Don Quijote puede constituir un símbolo de la condición humana como tal: “Aquí tenemos -dice refiriéndose a Don Quijote- un hombre que quiere reformar la realidad. Pero, ¿no es él una porción de esa realidad? ¿No vive de ella, no es una consecuencia de ella? ¿Cómo hay modo de que lo que no es -el proyecto de una aventura- gobierne y componga la dura realidad? Tal vez no lo haya, pero es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. A estos hombres los llamamos *héroes*” (*O.C.*, vol. I, pág. 390).

Ante estos héroes y ante su heroicidad, se pueden adoptar dos posiciones distintas. Primera posibilidad: seguir al héroe con nuestra propia voluntad por parecernos que su actitud tiene sentido. Es decir, lo miramos rectamente y lo convertimos en un héroe trágico. Segunda



posibilidad: le damos a la realidad un leve empujón con el que se anula el heroísmo, y miramos al héroe oblicuamente, convirtiéndolo en un objeto cómico. Se trata, en cualquier caso, de un mismo protagonista: la voluntad del héroe de querer transformar la realidad. Lo que cambia es nuestra actitud hacia ella. Si adoptamos una actitud trágica, es porque queremos la tragedia o, de lo contrario las pretensiones del héroe y sus acciones nos parecerían una simple fanfarronada. Y la prueba de ello es que, para una sensibilidad individual o epocal para la que la voluntad no existe, o sea, para una mentalidad o una sensibilidad deterministas, no existe la tragedia. La tragedia exige una cierta participación en ella, una cierta identificación de la voluntad del espectador con la del héroe que se representa en el escenario. Si esa identificación no se produce, puede indignarnos la pretensión de ese héroe de no ser como los demás hombres, como la mayoría. Puesto que la heroicidad no es sino una voluntad de transformación, un inconformismo con lo dado y lo impuesto, depende de nosotros que signifique un noble impulso de elevación, despertando nuestra admiración, o que signifique la soberbia de un revolucionario ambicioso que pretende usos nuevos, suscitando entonces desconfianza, desprecio y toda una caterva de instintos plebeyos.

Lo que la comedia hace sobre la tragedia es tirarle de los pies al héroe, que tiene medio cuerpo fuera de la realidad (como aludía Ortega en ese pasaje del retablo de Maese Pedro) -no se olvide que lo heroico no es sino la voluntad de ser *lo que aún no se es-*, y sumergirlo en ella. Es decir, lo que la comedia hace respecto a la tragedia es mostrar la absorción por la circunstancia del sueño o del deseo de perfección al que aspira el héroe. Si en la tragedia, la intención aspirante del héroe tiene un significado utópico, en la comedia se suplanta ese ideal por el sujeto concreto y limitado que quiere ese ideal, es decir, se inserta en lo cotidiano lo que está hecho para vivir en una atmósfera ideal. Y eso es lo que produce risa. Pues el ideal se rompe al caerse sobre el suelo de lo cotidiano, y hacerse añicos como el cristal de una delicada fantasía, dejando oír tan sólo el chasquido deformado de un discurso grandilocuente.

¿Qué es, esencialmente, la comedia a diferencia de la tragedia? La comedia es el momento estético en el que asistimos al naufragio de una pureza que se quiere absoluta y divina. De modo que, a pesar de la familiaridad y hasta de la vulgaridad de las situaciones que suelen ser propias de la comedia, la reflexión alcanza aquí otro grado de madurez, pues en ella se comprende el destino como absorción de lo ideal por lo real. En la comedia el héroe trágico se quita esa máscara grave de la posición absoluta con la que representa el momento de la expresión

dramática por excelencia, y se pone otra más desenfadada, la máscara con la que se representa la solidez del punto de vista común. Así, el yo del actor coincide con su personaje y es también el mismo que el del espectador. Hay como una clara identidad entre lo que se es y lo que se representa, y se disfruta con ello. La risa es que produce la comedia no es, en este contexto, otra cosa que el signo del dominio sobre cosas y situaciones. Si en la tragedia, el héroe, poseído por su *pathos* idealista se precipita en la acción para realizar la exigencia ineluctable de su ideal, en la comedia lo ideal se escapa. Lo divino, lo superior, vacío de su sustancia, no es más que un momento paródico en el seno de la conciencia de sí. La risa expresa una seguridad, un gozo del alma, la felicidad del individuo al verse representado por encima de la contradicción, es decir, al verse seguro ante el espectáculo de la ruina de los grandes ideales. Por tanto, este reír del espectador de la comedia marca una victoria, la del individuo frente a los ideales que se destruyen como algo inconsistente. La risa es placer ante las declamaciones vacías de la virtud irritada, que pierde frente al curso del mundo. Por eso, lo cómico es esencialmente disolvente, pues es el momento de la negación de lo ideal, momento en el que el individuo se acantona en sí mismo y en la limitación de su mundo. Es un momento necesario en la reflexión, pero unilateral, pues -como tantos autores han reconocido- nada grande en el mundo se ha hecho sin pasión. La victoria exclusiva del momento que representa la comedia es lo que caracteriza a las épocas de decadencia, que se complacen en la mediocridad real de su presente y la autojustifican con una llamada genérica a la moderación.

Pues bien, el privilegio de la novela, como género literario, tanto frente a la tragedia como frente a la comedia, radica en poder ser una síntesis de ambas, o sea, una tragicomedia. Ortega ve en la novela el género literario que sintetiza y articula lo trágico y lo cómico, y ve la madurez de éste género precisamente en el *Quijote*. Si el Quijote puede ser el símbolo, tanto de la vida humana como de nuestro destino histórico como españoles, se debe, más que nada, al hecho de no ser solamente una tragedia, como pretendía hacer de ella Unamuno, ni tampoco una comedia. Puesto que el destino de cada hombre -dice Ortega- es la *re-absorción* de su circunstancia, entonces ese destino no puede ser simbolizado por lo que muestra la tragedia solamente, que es la absorción de la realidad por la intención aspirante y la voluntad del héroe. Tiene que ser simbolizado por una forma artística que incluya también lo contrario, o sea, la absorción por la realidad de esa intención aspirante del héroe, que es lo que la comedia muestra. Reabsorción, por tanto, como duplicidad dialéctica de dos dinámicas que se entrelazan en el

destino humano. La expresión exclusiva de uno sólo de estos movimientos significa una expresión parcial y unilateral. La novela, en cambio, hace que se miren una a otra las dos caras del héroe, la trágica y la cómica, de tal manera que cada una experimente su propia relativización por la otra, sintiéndose expectadoras ambas de su mera condición de parte. A la victoria del destino corresponde entonces la renuncia por la conciencia a la unilateralidad de cada extremo por separado, sin que el desenlace represente una conciliación que resuelva la contradicción.