

## Fichte y Ortega (II). Héroes o ciudadanos. El mito de Don Quijote

JOSÉ LUIS MOLINUEVO

En mi trabajo anterior sobre el diálogo entre Ortega y Fichte<sup>1</sup> hacía los planteamientos metodológicos del mismo y recorría un trecho del camino hasta 1914. Ese año emblemático para Ortega era examinado parcialmente, a propósito de teorías referidas a la Estética y la Fenomenología, remitiéndome a la Ética y la Política para un avance posterior. He intentado antes mostrar la importancia de Fichte en el proyecto orteguiano de la construcción de la identidad española. Ahora quisiera hacer lo mismo en el momento de su crisis y redefinición. Parto de un texto clave, que es puro contexto. La metodología me obliga, esta vez, no al cotejo de textos de ambos autores, sino al examen del problema de fondo. Se trata, pues, de mostrar cómo Ortega *recibe* a Fichte, no de cómo lo interpreta.

### 1. El texto

«Pero iba haciendo memoria. Recordaba que hace unos cuatro años pasé un estío en ese pueblo gótico junto al Lahn. Estaba entonces Hermann Cohen, uno de los más grandes filósofos que hoy viven, escribiendo su Estética. Como todos los grandes creadores, es Cohen de temple modesto, y se entretenía discutiendo conmigo sobre las cosas de la belleza y del arte. El problema de qué sea el género «novela» dio sobre todo motivo a una ideal contienda entre nosotros. Yo le hablé de Cervantes. Y Cohen entonces suspendió su obra para volver a leer el *Quijote*. No olvidaré aquellas noches en que sobre los boscajes el alto cielo negro se llenaba de estrellas rubias e inquietas, temblorosas como infantiles entrañuelas. Me dirigía a casa del maestro, y le hallaba inclinado sobre nuestro libro, vertido al alemán por el romántico Tieck. Y casi siempre, al alzar el rostro noble, me saludaba el venerado filósofo con estas palabras: «¡Pero, hombre!, este Sancho emplea siempre la misma palabra de que hace Fichte el fundamento para su filosofía». En efecto: Sancho usa mucho, y al usarla se le llena la boca, esta palabra: «hazaña», que Tieck tradujo *Tathandlung*, acto de voluntad, de decisión.

Alemania había sido, centuria tras centuria, el pueblo intelectual de los poetas y los pensadores. En Kant se afirman ya junto al pensamiento los derechos de la voluntad —junto a la lógica, la ética. Mas en Fichte la balanza se vence del lado del querer, y antes de la lógica pone la hazaña. Antes de la reflexión, un acto de coraje, una *Tathandlung*: éste es el principio de su filosofía. ¡Ved cómo las naciones se modifican! ¿No es cierto que

1 «Salvar a Fichte en Ortega», *Azafea*, 1991.

Alemania aprendió bien esta enseñanza de Fichte, que Cohen veía preformada en Sancho?» (*Meditación del Escorial*. O.C., II (1983), 559.

El texto de *Meditación del Escorial* es publicado por Ortega en 1927 en el volumen VII de *El Espectador*, pero con la indicación de que se trata de un texto de 1915. Efectivamente, la *Revista España* había ya publicado en el nº 11, de 9 de abril de 1915, un texto con igual título, pero anteponiéndole la siguiente nota «Guía espiritual de España». Esa Nota corresponde al epígrafe de una serie de conferencias organizadas por la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid en 1915. Y como ahí se advierte, el texto reproducido es un capítulo de una conferencia pronunciada el domingo 4 de abril por Ortega «acerca del Escorial». Con una nota de la *Revista de Occidente*, los originales manuscritos preparatorios de esa conferencia fueron publicados por la revista *Mapocho*, de la Biblioteca Nacional de Chile, con el título «Temas del Escorial»<sup>2</sup>, en edición de Paulino Garagorri.

Si estudiamos las diversas ediciones del texto podemos encontrar indicaciones interesantes sobre las variantes del mismo y, más concretamente, en lo referido a Fichte. Hay una de 1909 que lleva por título «Meditaciones del Escorial. Tratado del esfuerzo puro»<sup>3</sup>. Y otra de 1913 con los siguientes epígrafes «Diario de un español. Una meditación del Escorial. Febrero de 1913»<sup>4</sup>. Con pequeñas diferencias circunstanciales los dos textos son idénticos. Las tesis centrales son las recogidas en la *Meditación del Escorial*. El género literario es el mismo: las «Meditaciones» o «Salvaciones» que Ortega emprende desde fecha temprana, y que consisten en tratar de llevar a las «cosas» hasta la plenitud de su significado desde una distancia crítica. El tema central es la búsqueda de España y de su identidad a través de los mitos españoles. Se trata de encontrar y mostrar un camino a través de la historia en el presente revisando los tópicos sobre nuestra identidad. La nota indicativa del escrito de 1915, «Guía espiritual de España», se inserta en esa indagación.

Los dos textos están redactados después de dos viajes a Alemania. Pero en ellos no se menciona a Fichte. Esto es significativo. Si el núcleo de los dos es la crítica al esfuerzo puro, no se identifica a Fichte explícitamente con esta postura todavía. Pero ya en 1906 había realizado una crítica a esa actitud que toma a las cosas como pretexto del yo<sup>5</sup>. Por el contrario en el *Renán*, de abril de 1909, Fichte sigue siendo el exponente de ese ideal de Humanidad que nos liberará del individualismo y subjetivismo españoles. Y en 1911, desde Marburgo, afirma que, frente a lo que ofrece Francia, «necesitamos una introducción a la vida esencial», y que «la cultura germánica es la única introducción a la vida esencial» (Im 209 y 210).

La figura de Cohen es importante en esa introducción y la crisis posterior. No entramos ahora en la relación Cohen-Ortega. Tan sólo en el contexto inmediato. Los temas de la *Estética* de Cohen<sup>6</sup> están presentes en la meditación orteguiana sobre *El Quijote* y la novela. Resta por evaluar el modo de esa presencia. Lo que ahora interesa es la llamada de atención de Cohen sobre la relación entre

2 Tomo IV, nº 1, vol. 10, 1965.

3 *El Imparcial*, Sábado 22-V-1909, nº 15.156.

4 En *La Prensa* de Buenos Aires, 29 de abril de 1913. Los dos artículos no están recogidos en las Obras Completas.

5 Y además en relación con Humboldt: «Astarloa sistematizaba a fuerza de vida y no veía en las cosas sino un motivo para la exaltación desaforada del propio ánimo» (I, 41).

6 *System der Philosophie. Dritter Teil. Ästhetik des reinen Gefühls*. Zwei Bände. Bruno Cassirer, Berlin, 1912. En el Zweiter Band, Viertes Kapitel, «Der Roman», pp. 118 ss. Ahí se trata un tema de máxima actualidad, y es el de *El Quijote* como paradigma de la novela moderna, el significado de ésta misma y su importancia para el pensamiento.

*El Quijote* y Fichte por intermedio de la traducción del romántico Tieck<sup>7</sup>. En una Nota de Trabajo de Ortega se lee lo siguiente:

«Cervantes  
El Quijote es la forma estética del protestantismo: lo real del mundo es el carácter, el ánimo con que se refleje»<sup>8</sup>.

D. Quijote —afirma Ortega en el *Ensayo de Estética*— es un objeto estético. Y, además, se precisa ahora, la forma estética del protestantismo. ¿Qué quiere decir esto?

## 2. El héroe como objeto estético

Del prototipo de los héroes españoles, D. Quijote, dice Ortega que es un objeto estético<sup>9</sup>. Ahora bien «El objeto estético es una intimidad en cuanto tal-es todo en cuanto yo» (Ib, p. 256). Y precisa: «La intimidad no puede ser objeto nuestro ni de la ciencia, ni en el pensar práctico, ni en el pensar maquinativo. Y, sin embargo, es el verdadero ser de cada cosa, lo único suficiente y de quien la contemplación nos satisfaría con plenitud» (Ib, p. 254). Esta tierra estética, es una «tierra metafísica», y por eso Ortega soslaya una pregunta decisiva sobre cómo puede ser objeto aquello que no está destinado a serlo. Es una de las preguntas fundamentales de comienzos del siglo XX, pero que ya viene del XIX con Schiller y otros, y se refiere a la posibilidad de un pensamiento no objetivador. Ortega advierte: «esto nos llevaría demasiado adentro en tierras metafísicas» (Ib). Pero la apuesta es clara: el arte es el modelo del pensar ejecutivo, esto es, el «idioma» que narra lo que las cosas son, no como hechos o sidas, sino como siendo, ejecutándose. El arte es intimidad reflexiva, pensamiento en imágenes.

De la consideración estética del héroe pasa Ortega a afirmar que el héroe es un objeto estético, más aún, que el héroe es el objeto estético por excelencia, de modo que desaparece la división estricta entre lo real y lo ideal, sujeto y objeto. En otras palabras: la tarea del héroe es la misma que la del artista. Efectivamente, dice Ortega: «*El arte es esencialmente irrealización* [...] es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal; primero, porque no es real, porque esa otra cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad. Como un segundo plano solo es posible detrás de un primer plano, el territorio de la belleza comienza solo en los confines del mundo real» (VI, 262). El héroe es el artista de sí mismo, el que hace de su vida la obra de arte total, pero con la particularidad de ser un escultor que construye destruyendo su propia vida. De modo que, cita Ortega, «un bel morir tutta

7 *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, von Miguel de Cervantes Saavedra übersetzt von Ludwig Tieck, Berlin 1810, bei Johan Friedrich Unger. Erster Band. En este primer tomo se lee en boca de D. Quijote: «Freund Sancho, wissen mußst du, daß ich geboren bin um vom Himmel herab in dieser unserer ehernen Zeit das goldene Alter, oder das von Gold zu rufen. Ich bin es, dem Gefahren, große Thathandlungen, mächtiges Unterfangen aufbewahrt sind...», p. 278. Y Sancho en el capítulo once: «Und ist sie sehr gefährlich diese Thathandlung? fragte Sancho Panza».

8 *Revista de Occidente*, mayo 1994, nº 156, p. 48.

9 «"Don Quijote" no es ni un sentimiento mío, ni una persona real o imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético, distinto este del mundo físico y del mundo psicológico» (VI, 262). Cito por la edición de *Obras Completas* en Alianza Editorial, 1983.



una vita honora». Si Ortega queda fascinado por el quijotismo de Cervantes y no el de D. Quijote es porque éste le hace decididamente vulgar antes y después; antes de cumplir los 50 años y cuando muere. ¿Qué pretende decirnos Cervantes con ello? O, en otros términos ¿En qué sentido es para nosotros Cervantes un clásico?

Ya desde las *Cartas de un joven español*, y precisamente con ocasión de centenarios, ha venido llamando Ortega a Cervantes el «máximo filósofo español». Sin embargo, no encontramos un resumen de sentencias modélicas que expresen una identidad *esencial* española<sup>10</sup>. Tampoco es modélico el personaje, aunque sí ejemplar. Por el contrario, Cervantes parece ser el «máximo filósofo español», no por *lo que* dijo sino por *cómo* lo dijo; por haber escrito una novela, la novela española por antonomasia; por la perfección en el género literario elegido, que pasa de una consideración instrumental a final.

Este punto es de extraordinaria importancia para entender el texto de Ortega desde su perspectiva, es decir, como tejido vital. No sólo por la presencia explícita en *Meditaciones del Quijote*, sino por el valor que concede al tema a lo largo de su obra. El arco podía ser este: de la concepción clásica del género literario como «regla» o «esquema» de la creación artística a la vida misma como género literario. Hay un punto intermedio, clave del arco, que es el que destaca especialmente en *Meditaciones*. Lo propio de los géneros literarios son, dice Ortega, «ciertos temas radicales». Ahora bien, si la forma no es sino la plenitud del contenido, si éste en todo género literario no es sino el hombre, entonces todo género literario es la «interpretación radical del hombre»<sup>11</sup> «en que consiste una época. Y así a las diversas épocas corresponden los distintos géneros literarios.

Pero entonces también a las mismas épocas les corresponden los mismos géneros literarios. ¿En qué época estamos? Somos contemporáneos de los modernos. *El Quijote* es la novela de la modernidad, pero ese es también el género literario de nuestra época. Por eso, Cervantes, el clásico, es también contemporáneo. Plantear el problema de la novela es plantear el problema de España y la modernidad. Y Ortega tiene delante las novelas de Cervantes y las de Baroja («logaritmo de nuestra época»), otro novelista, con el que discute sobre la novela. El tema es la visión de la vida y del hombre desde la perspectiva española. Y también discute con Flaubert, Croce, Bergson y, sobre todo, con Cohen.

El Quijote sería para Ortega el final del género épico; el final del cuento, de una época en la que el tiempo (Benjamin) no contaba, de un pasado aurático por único e irrepetible; de una época en la que el héroe hace, mientras que ahora sólo quiere; de una época en la que «lo imposible era posible» y «se permite la aventura»; mientras que en la modernidad lo posible es lo determinado

10 La paradoja es ese modo de salvación que consiste en contar la historia y las cosas al revés, pues, al fin y al cabo, hegelianamente, el concepto de una cosa es la historia de esa cosa. A ese método paradójico le denomina Ortega «experiencia esencial». Lo esencial se sitúa entre lo real y lo posible, y designa la plenitud. Así cuando Ortega afirma que la *realidad* España es la aniquilación de la *posibilidad* España. Por lo contrario, Cervantes es una experiencia esencial. ¿Por qué? «Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable solidaridad y un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política». Esa experiencia esencial tiene un carácter estético, y entiende por estética una teoría de la sensibilidad en la solidaridad. Por eso creo que Ortega reúne aquí a las otras experiencias. Y por eso dice también el texto: «si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado». Pero observemos el estilo de Ortega: «Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes...» ... «Si algún día viniera alguien y nos descubriera el perfil del estilo de Cervantes...» ... «Mas en tanto que ese alguien llega contentémonos con vagas indicaciones, más fervorosas que exactas...». Ortega no se presenta aquí como Mesías, sino como el precursor de ese alguien. Por eso creo que *Meditaciones*, como *Adán en el paraíso* es un ensayo de estética, es decir, de política española.

11 «De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte» (I, 368).

por la ciencia, lo real es lo previsto, y se declara imposible lo imprevisto, la aventura. Esta queda reducida a lo psicológico, la conciencia, la voluntad, el querer.

Lo propio del novelista, dice Ortega, es describir lo actual, esa actualidad. Pero, y aquí introduce el matiz, la actualidad de la novela no consiste en reflejar como objetos suyos seres reales, sino objetos ideales, objetos estéticos. El mundo de la novela es el de la representación. Los ejemplos que pone Ortega son un ejemplo de texto pictórico: Del mismo modo que Velázquez mete el estudio dentro del cuadro, así Cervantes es el ejemplo de mirada oblicua sobre la mirada recta de las novelas de aventuras. ¿Qué sentido tiene hoy la aventura?<sup>12</sup> ¿Cuáles son sus posibilidades existenciales? Y así, en esta pregunta, aparece Cervantes como una modernidad alternativa para los españoles en la discusión con los contemporáneos. Los puntos de la propuesta serían los siguientes:

1. España tiene en Cervantes una modernidad esencial no desarrollada que en contraste con la actualidad se convierte en posibilidad. Esa es la modernidad histórica del Renacimiento.

2. España ha desarrollado en la visión romántica de los mitos de sus héroes una modernidad que no es la cervantina, sino la protestante. En ese sentido, Don Quijote es la forma estética del protestantismo. En ese sentido hemos sido más modernos que nadie en Europa.

3. Esa visión romántica y protestante de los mitos de los héroes españoles se continúa en la generación del 98, especialmente en Unamuno y Baroja. Con el agravante en este último, piensa Ortega, de que el sentimiento trágico de la existencia desemboca en una concepción nihilista de la misma.

4. La visión paradójica del héroe en Ortega tendría dos puntos de referencia: a) el histórico: la diferencia entre los héroes españoles, como posibilidades esenciales nuestras, y la imagen que hemos dado de ellos, que es una imagen recibida. En otros términos: el tópico español consiste no tanto en cómo nos ven a nosotros, sino en cómo nos vemos a nosotros y la imagen que damos en función de lo que otros esperan de nosotros, porque es la único que son capaces de asimilar, o están dispuestos a aceptar.

b) el propio de la naturaleza paradójica del héroe que consiste precisamente en su voluntad heroica.

### 3. La voluntad heroica

«Pues bien: volviendo al hecho del heroísmo, notamos que unas veces se le ha mirado rectamente y otras oblicuamente. En el primer caso, convertía nuestra mirada al héroe en un objeto estético que llamamos lo trágico. En el segundo, hacía de él un objeto estético que llamamos lo cómico» (I,391).

Si se analiza el estilo del texto puede verse que tiene dos partes claramente diferenciadas. En la primera se habla de un hecho, —el heroísmo—, con una mirada que mira otras miradas, la recta y la oblicua. En la segunda sólo queda una: la «nuestra». Ya no se habla de hechos, sino de objetos estéticos ¿Por qué? Al comienzo del párrafo 16 de *Meditaciones del Quijote* Ortega dice:

«Ahora bien, ante el hecho de la heroicidad —de la voluntad de aventura— cabe tomar dos posiciones: o nos lanzamos con él hacia el dolor, por parecernos que la vida

12 La novela como exploración de las posibilidades de la existencia en Kundera: *El arte de la novela y Los testamentos traicionados*.

heroica tiene "sentido" o damos a la realidad el leve empujón que a ésta basta para aniquilar todo heroísmo, como se aniquila un sueño sacudiendo al que lo duerme. Antes he llamado a estas dos direcciones de nuestro interés la recta y la oblicua» (I, 390).

Ortega plantea la alternativa: o nos identificamos con el héroe o le sacamos de su sueño. Hay una correlación entre épica y novela, dice Ortega, por la «[...] propensión trágica y la propensión cómica de nuestro ánimo». En la obra *El Quijote* coexisten los dos modos: el recto, D. Quijote, que ve lo que no hay, espejismo, lo ideal como real y el oblicuo, la crítica de ello, el señalar el espejismo mismo, lo real como materia de lo ideal. Los dos elementos son necesarios en la obra, son dos mundos que se funden sin confundirse, y ya ha sido señalada la metamorfosis de D. Quijote en Sancho y viceversa.

Si se tiene una sola de las dos miradas entonces no se ve el héroe por completo, porque no se ve el héroe completo. Hace falta mantener las dos en una tercera: la mirada lírica, que funde dialécticamente a las dos sin confundirlas. Dos ojos y una imagen. Si la mirada recta es la mirada ideal y la oblicua la real, la lírica es la irreal, la mirada del arte: «el lirismo es una proyección estética de la tonalidad general de nuestros sentimientos». Este es, creo yo, el género literario de Ortega ahora. Y si —vuelve a recordar— el arte sólo versa sobre lo humano entonces, «dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas». El sentimiento no tiene nada que ver aquí con el sentimentalismo. Se trata del amor como órgano del concepto, de ejercicios de «amor intelectual», de salvaciones, es decir, de llevar algo a la plenitud de su significado, ideal, desde una distancia crítica, real. La visión lírica es una visión trágicómica, una forma, que corresponde de la propia naturaleza trágicómica del héroe. Y esto es lo que introduce una profunda distinción entre ethos y ética del héroe en Ortega, pues justamente la ejemplaridad de D. Quijote y de los otros héroes españoles como objetos estéticos universales es lo que les despoja de todo carácter de modelos éticos *específicamente* españoles.

¿En qué consiste la visión (forma) y el ser (contenido) tragicómicos del héroe? La tragedia en querer ser y la comedia en creer que ya se es; en afirmar la voluntad de aventura y en obstinarse en creerse aventurero ¿Y qué héroe no afirma lo primero si no es por y para creerse lo segundo?

Lo propio del héroe es su identidad escindida y al mismo tiempo el querer poseerse a sí mismo en la ficción de una identidad como totalidad. Quiere ser él mismo, luego no lo es. Y no cabe añadir «todavía», pues es consustancial al héroe el no ser nunca lo que quiere ser. Si lo consiguiera no sería héroe. De ahí los: «furores heóricos» que caracterizan una vida como búsqueda y no como posesión.

En realidad no se trata de una esencia escindida del héroe porque no es lo que quiere, sino que su esencia consiste en la escisión misma, en el querer como un acto de voluntad. Efectivamente, a ésta la denomina Ortega «objeto paradoxal», ya que lo real es la voluntad y lo ideal la aventura. Por eso llama Ortega a la naturaleza del héroe «biforme» y «fronteriza». Habita dos mundos, pero los dos son *irreales*. Esta escisión se ahonda más cuando lo compara con el héroe homérico en el que mundo y deseos coinciden, y Aquiles hace la epopeya mientras que D. Quijote la quiere.

La frase que repite Ortega una y otra vez de memoria y en diferentes contextos es muy significativa: podrán quitarme la aventura, pero el ánimo y el esfuerzo no. Y así D. Quijote sale una y otra vez a la aventura en busca de aventuras. Ello ha servido para establecer una diferencia entre voluntad (lo esencial) y aventura (accidental), de modo que pudiera subsistir la primera sin la segunda. Yo no lo veo así. El tema está precisamente en las dimensiones de la aventura: la exterior y la interior. En cuanto exterior, parece que marcaría una diferencia con los héroes homéricos: aquí si no hay aventuras no hay héroe, pues es en la prueba siempre repetida de la excelencia donde está



el héroe. Pero lo que muestra *El Quijote* es que este concepto de aventura exterior ha periclitado en la modernidad. Lo que importa ahora no es la aventura del mundo sino de la existencia: la hazaña ontológica.

Y es justamente este elemento lo que tiñe de sentimiento lírico, subjetivo, la consideración de la personalidad paradójica del héroe en Ortega. La transición de las tres miradas es particularmente notable en los escasos momentos de la obra en que Ortega caracteriza la aventura en cuanto tal<sup>13</sup>. El párrafo que viene a continuación habla de los límites y posibilidades a los treinta años. Se está hablando de distintas formas de narración en el texto, pero siempre en el entendimiento que *de te narratur*<sup>14</sup>.

Por eso me parece que el análisis ontológico del héroe prima en *Meditaciones del Quijote* sobre el análisis social. Y esto plantea el problema del puente con *Vieja y Nueva Política*. A ello aludiremos más tarde. Ahora sólo se menciona el tema en relación con el planteamiento ontológico. Enfocada así, la voluntad de aventura del héroe consiste en querer ser él mismo. Ello implica una negación, un proyecto y una transformación de la realidad. El héroe no se contenta con la realidad en que vive y que es, en forma de tradición y de biología, de herencia y de circunstancia. Percibe su hostilidad y resistencia, y por eso la niega y la transforma. Lo que caracteriza al héroe frente al villano o al conservador es que es activo y no reactivo, que en él la acción surge del fondo de sí mismo («fondo insobornable»), que en él está el origen de sus actos, y por eso habla Ortega de la «originalidad profunda y práctica» del héroe. En *Unamuno* es el «discurso de la voluntad». Pero, al mismo tiempo, ese querer ser él mismo le condena a perpetuar la escisión ya que aquello contra lo que lucha, esa realidad, no es algo externo, sino una parte de sí mismo. La lucha es un «desgarro», y su existencia está definida por el dolor.

Ahora bien la tragedia del héroe no consiste en ser así, sino en querer ser así. No en la fatalidad sino en la voluntad: en querer su trágico destino. Este elemento reúne los anteriores de modo que héroe es voluntad de aventura, de querer ser él mismo, de querer su trágico destino.

La diferencia es importante si se le compara con el héroe clásico: en este el destino no es sino la forma que adopta la fatalidad, quien gobierna todo, incluidos los dioses, que sólo tienen el privilegio de conocerle antes. La tragedia del héroe clásico consiste en que realiza su destino bajo la forma de la transgresión al mismo: ejercen su libertad en la rebelión que les aniquila, y al rebelarse contra su destino es así como lo cumplen. El ejemplo de Edipo está en la mente de todos.

En el héroe clásico lo extraordinario es lo ordinario, («lo imposible es posible» y «se permite la aventura»), pero en el moderno, lo extraordinario es la ruptura con lo ordinario. Ahora bien esa ruptura es de dos clases y eso es lo que da un matiz especial a la palabra destino. La tragedia, dice Ortega, no es lo cotidiano, puesto que se trata de lo irreal, pero exige «una predisposición a los grandes actos», «que la queramos también un poco y entonces...» Viene, en consecuencia a hacer presa en los síntomas de heroísmo atrofiado que existan en nosotros. Porque todos llevamos dentro como el muñón de un héroe» (I,394). Ese «hacer presa» habla de un temple trágico del héroe, de una «Stimmung» cuya predisposición está en él, pero no su origen. Es algo que sobreviene, pero no constituye una fatalidad, un destino, sino en tanto es querido. Luego si hemos dicho que en Ortega el héroe viene definido por el querer, ahora se trata del querer del querer, de la voluntad de la voluntad, y esto es lo que significa la palabra decisión. El ejemplo del Príncipe Constante, que aduce Ortega, es a este respecto muy ilustrativo.

13 «La aventura quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad. Es lo[im] previsto, lo impensado, lo nuevo. Cada aventura es un nuevo nacer del mundo, un proceso único. ¿No ha de ser interesante?» (I, 379).

14 Cohen, o. c., II, p. 75.

La decisión como núcleo de la voluntad de aventura, de querer ser él mismo, de querer su trágico destino, consiste en la «voluntad de ser lo que aún no se es» (I,395). Y aquí tiene lugar la transición de la tragedia a la comedia. Porque esa última caracterización es profundamente equívoca y en ella se concentran las tres miradas. Para la mirada trágica, el querer ser lo que aún no se es significa la instauración de un orden trágico de realidades que sólo son ficciones para la mirada oblicua. Para la mirada trágica se trata de que la realidad entra en la poesía y se «eleva a una potencia estética más alta la aventura», no es un cuento sino una realidad; por otra parte, cuando por la decisión estamos «embarcados en el rumbo heroico» la vida se hace tensa, aumenta y recibe una superior dignidad.

El fundamento de ese querer no está ni en la necesidad ni en la fatalidad, pues «nada le fuerza a querer». Y esto revierte en los varios sentidos de la inutilidad de su esfuerzo: no tiene un carácter utilitario, sino supérfluo, y como dirá luego Ortega, noble es aquel que no tiene derechos y sólo obligaciones; pero también es inútil, porque trastoca un orden, que en fondo nadie quiere que se cambie, y D. Quijote se encuentra por todos lados con desagradecidos; por no hablar de la teoría de los efectos indeseados, como es el caso del muchacho azotado más sañudamente luego por su amo. Es el caso de Orestes en Sartre. Y es inútil porque no consigue nada. Al final exclama: «yo no sé lo que consigo con tanto esfuerzo». La mirada lírica de Ortega apunta que el héroe es al mismo tiempo consciente de la inutilidad de su esfuerzo y de su necesidad.

Para el villano, que comprende esa mirada recta, aunque no la comparte, todo lo que le pasa al héroe es precisamente por eso: porque le da la gana. ¿Y qué gana con ello? Nada. Pero no se conforma con ello, ni con no ser. Y así el héroe es también necesariamente un orate, porque tiene la voluntad de ser lo que aún no es. Pero la mirada recta confunde la utopía con la realidad, el futuro con el presente, el no-ser con el ser, y cree que es ya lo que quiere ser. Entonces, la persona se disfraza del personaje, se siente sublime y hace el ridículo. La gente ve el cuerpo imaginario del ideal, el futuro, en el cuerpo presente del héroe. El héroe ya no reabsorbe la realidad en lo ideal, sino que es reabsorbido por ella.

En esa victoria de lo ideal o de la materialidad Ortega ha visto la historia de España como una historia de alucinados o desilusionados, de sobrehombres místicos o de infrahombres raciales. Falta el hombre español, y ese, afirma, es el problema del arte. La voluntad ha quedado al desnudo como voluntad pura. Su crítica es el objeto de la mirada lírica, de la mirada paradójica. Es la del héroe que no dice que es sino que quiere ser, que anticipa el porvenir en una crítica a la tradición y la circunstancia.

#### 4. Crítica de la voluntad pura

Quien ha visto a D. Quijote como mito emblemático español en términos de voluntad pura ha sido Unamuno (*Vida de D. Quijote y Sancho*). Pero Ortega se centra explícitamente en el diálogo con Baroja, en la concepción de la novela como posibilidad existencial. Baroja es para Ortega un precursor, el representante más significativo del espíritu del 98, de esa sensibilidad negativa y destructora que será el punto de partida de la negación transitiva característica de la nueva generación. Baroja, «filósofo transeúnte», ha categorizado sus experiencias sociales con la ayuda de Heráclito, Protágoras, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Spinoza, Schelling. El resultado es un análisis lúcido y desesperanzado de la vida, del que sólo queda —por igual— la afirmación voluntarista y la conciencia de la inutilidad del esfuerzo. Junto a la lucidez se revela igualmente necesaria la ficción



de un mundo que ya comenzó con una mentira. El hombre de acción (medida) crea su propia realidad. ¡Y qué importa —exclama Baroja— la realidad o no de las cosas si operan como reales! Impulsivos y calculadores siguen las estelas sentimentales de barcos ya idos, los mitos, dioses e ideas muertas, pero que siguen enviando su luz como esas lejanas estrellas tiempo ha desaparecidas.

Baroja ha visto en sí el íntimo desgarró que se proyecta en sus personajes de hombres de acción: el impulso dionisiaco le impulsa a la acción, pero la aspiración ética le condena al robinsonismo, al aislamiento social. Aviraneta, Quintín, Hurtado, César, Osorio, SanthiAndía, Paradox.... suicidio, negación, posibilismo, acomodación, utopía, son consecuencias contradictorias de una acción que no se mueve por ideas, ni aspira a resultados, sino que brota del fondo insobornable del individuo.

¿Qué significa todo esto? Sólo dos apuntes de Ortega: «La acción por la acción —dice en este tomo V— es el ideal del hombre sano y fuerte» (II,89). Pero «La acción es más bien, el ideal de Baroja, que no es sano ni fuerte, sino acaso reumático y dispéptico» (II,90). Y en otro momento precisa: la acción es del tío y la memoria del sobrino. La tesis de Ortega se resume en que «Baroja reduce la acción a aventura». Y ésta a vagabundeo. Pero, «cada día consume una cantidad enorme de esfuerzo. Y esto es lo que interesa a Baroja. Puesto que el mundo está hueco —viene a decir—, llenémosle de coraje» (II, 90).

Ortega ha revisado los mitos españoles del Cid, D. Quijote, El Escorial, D. Juan... El Escorial es la arquitectura de esos mitos, y representa la «sustancia española»<sup>15</sup>, pero no lo que debe ser España. Y sin embargo:

«No tenemos, señores, por qué avergonzarnos de ser así. Cuando consideramos alguna de las grandes obras que hasta ahora ha producido nuestra raza, nos viene la sospecha de que acaso sea la de nuestro espíritu étnico una misión incomparable, misión que consista en ensayar una síntesis suprema, no conseguida todavía por el hombre, entre las cosas y las ideas, entre la materia y el espíritu». (*Temas del Escorial*, p. 6).

Esto es lo que tiene que ofrecer España a Europa en el momento de la guerra. En el texto no se habla de «espíritu individual», sino de «raza» y «espíritu étnico», y no es casual. Ortega cita a Platón para decir que es en ellos donde está verdaderamente el hombre. Y todavía más «En la nación —dice [Platón]— está el hombre escrito con letras grandes». El paralelismo orteguiano con Fichte se ha acentuado en 1914, momento que Ortega cree haber llegado a la sazón, con ese particular «Discurso a la nación española» que es «Vieja y Nueva política». Nuevamente todo gira en torno a la palabra «Bestimmung», determinación esencial que encierra las de misión y destino. Nótese, con todo, el cambio en la relación con Fichte, pues antes veía a través de él la posibilidad del hombre superior español en la construcción de la idea de nación. Pero ahora ve un peligro en esa mirada española proyectada sobre Europa y viceversa, y al que no es ajeno el hecho de la guerra misma. Y ese peligro consiste en una contraposición fáctica, que no tiene que haber en sí misma, entre pensamiento y voluntad. En los mitos españoles ha advertido la explosión de una voluntad

15 «Por el contrario, en este monumento de nuestros mayores se muestra petrificada un alma toda voluntad, toda esfuerzo, mas exenta de ideas y de sensibilidad. Esta arquitectura es toda querer, ansia, ímpetu. Mejor que en parte alguna aprendemos aquí cuál es la sustancia española, cuál es el manantial subterráneo de donde ha salido borbotando la historia del pueblo más anormal de Europa». (*Temas del Escorial*, p. 12). Cfr. para este tema mi «Ortega sin Weimar», *Revista de Occidente*, mayo 1994.

ciega<sup>16</sup>. Y la interpretación de ellos ha venido otra vez de la mano de Platón: los pueblos bárbaros que no tienen inteligencia, ideas, pero sí que tienen zumós, furor latino, esfuerzo y coraje españoles furor teutonicus alemán. Y añade: «esta es toda nuestra grandeza, ésta es toda nuestra miseria».

## 5. La crítica de Humboldt

Se ha señalado que Fichte tiene para Ortega una imagen proteica y que sirve de catalizador de empresas filosófico-políticas. En el período de 1914-1915 se observa la transformación de la imagen que hemos analizado antes. A ello contribuyen también otros elementos integrantes de ese diálogo que nunca es solitario. De entre ellos destaca un autor que puede ser puente en esa evolución respecto a Fichte, porque guarda un cierto paralelismo con la de Ortega. Me refiero a Humboldt, y más en concreto ahora al libro de Spranger sobre Humboldt que Ortega ha leído en repetidas ocasiones y que guarda señales de esa lectura tanto de estos años como de 1943<sup>17</sup>.

La cita anotada se refiere al capítulo quinto de la obra, donde se habla de la metafísica de Humboldt en su segundo período. Spranger señala la evolución respecto al primer período en el que Fichte juega un papel central. En ese primer período el concepto kantiano-leibniziano de ser tiene una gran importancia, y es el mismo concepto que en 1916 Ortega declara en el prólogo a *Personas, obras y cosas*, que ahora le disgusta y con el que no está de acuerdo, pero antes sí. La asociación que hace Spranger con el neohumanismo, el protestantismo y la intimidad alemana no deja de tener su huella en la crítica de Ortega, tal como hemos visto<sup>18</sup>. El problema ha venido siendo planteado

16 «Jamás la grandeza ambicionada se nos ha determinado en forma particular; como nuestro D. Juan que amaba el amor y no logró amar a ninguna mujer, hemos querido el querer sin querer jamás ninguna cosa. Somos en la historia un estallido de voluntad ciega, difusa, brutal». (Temas del Escorial, p. 13). Lo que teme Ortega en Fichte es esta voluntad schopenhaueriana.

17 Lleva por título *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*. Verlag von Reuther & Reichrd, 1909. De dos notas de lectura de Ortega encontradas en el libro transcribo la referencia a Fichte:

«Metafísica de Humboldt en el segundo período-

Hasta aquí H. bajo la influencia central de Kant,

Fichtianismo: 1794 debió oír las lecciones sobre «El Destino del sabio» - Ahí debió inspirarse cuando dice: «Jeder individuelle Mensch... trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einer reinen idealischen Menschen in sich mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die grosse Aufgabe seines Daseins ist». [184].

H. halla en F. lo que él entreveía como diferencia radical entre filosofía francesa y la alemana: der Begriff der innern Geistesform oder Geisteskraft - la síntesis, la creación. La falta de esto causa la exterioridad del arte y la visión del mundo franceses.

Paso de Kant a Fichte 187 - El principio un Wollen, una Tathandlung.

Sin embargo la Metaph. de H. no puede derivarse de aquí: no le basta la identidad cognoscitiva / de Suj y Ob / [superpuesto] - necesita la identidad ontológica de Natura y Espíritu, o mejor «der intelligibilen und der natürlichen Erscheinungsform».

F. comenzaba con el yo absoluto: H. niega esto el comienzo es el yo individual y el fin el yo absoluto. He aquí sus dos ideas madres: individualidad y humanidad. Cópiese p. 191-

Veáse el resto del capítulo».

18 «Der Neuhumanismus aber ist eine spezifisch deutsche Bewegung, erwachsen auf dem Boden des Protestantismus und erfüllt von dem Geiste deutscher Innerlichkeit. [pasaje subrayado por Ortega]. Er weiß, daß diese ganze herrliche Welt Gottes schließlich nur an einem Punkte uns zugänglich wird: in dem erlebenden und genießenden Selbst. Damit aber erhebt sich die Tragik des Faustischen Problems: die enge innere Welt zum Universum zu erweitern, in dem rastlosen Suchen den sicheren inneren Pol der Selbstheit zu bewahren - das ist die unendliche Schwierigkeit. Schon Leibniz sprach sie aus, wenn er die harte Antinomie aufstellte: *die Monade hat keine Fenster, aber sie stellt das ganze Uni-*

desde años anteriores como articulación de la individualidad y universalidad. Ortega, desde la experiencia española negativa de la individualidad como individualismo ha cargado el acento en los primeros años sobre la universalidad, y tomado las teorías del Fichte de la humanidad, el hombre superior y sus derivaciones del socialismo ético como negación del subjetivismo. Pero en torno a 1915, y tomando la base de *Meditaciones del Quijote*, escrito en 1913, se inicia todo un replanteamiento, que desde 1916 y hasta 1929 tendrá el signo determinado de la crítica a Fichte, pero desde el punto de vista predominantemente ético. Estamos, pues, en el período 1914-1915 en un período de transición.

Ortega no concibe ahora la tarea de la «Bildung» como un neohumanismo en sentido alemán protestante. Por el contrario, profundiza en esa referencia a la relación con *El Quijote* en la «tragedia fáustica»: «ampliar el mundo íntimo y estrecho a universo». Pero es cierto que expresiones como estas han estado presentes antes en Ortega, teniendo como fondo la concepción monadológica leibniziana del yo. Ortega evoluciona ahora decididamente en la línea armónica, integradora que propone Humboldt, postulando como «misión» ahora de lo español la síntesis, no la reducción.

La evolución de Humboldt en relación a Fichte viene propiciada por la no admisión de su socialismo, expuesto en *Der geschlossene Handelsstaat*, ni con el concepto del Yo y de la acción desarrollado en *El destino del hombre* (Cfr. p. 186). Yo creo que estos puntos coinciden con la propia evolución y le hacen reflexionar a Ortega. Las clases sobre ética de Ortega insisten en la bipolaridad original yo-tú, esto es la que significaría el ideal de la humanidad, y en esto coincide con Humboldt<sup>19</sup>.

Hasta aquí de acuerdo, y también con el complemento schellingniano de una naturaleza; por eso reclama lo que he llamado «los derechos del no-yo». Dice Spranger que la experiencia española es

---

*versum vor*. Das Scheitern Herders, das Ringen Goethes, die relative Abgeschlossenheit Schillers, dazu die allgemeine unstillbare Sehnsucht nach dem Griechelande - eröffnen uns den Blick in die Problematik und innere Arbeit dieser gestaltungsmächtigen Zeit. Humboldt müßte oberflächlich erscheinen, wenn er diese Erfahrungen nicht auch an sich gemacht hätte. Er war zu harmonisch angelegt, um eine «Höllenfahrt der Selbsterkenntnis» zu erleben [pasaje con llamada lateral de Ortega]; aber er war andererseits zu tief veranlagt, um diese Widerstände gar nicht zu empfinden. Mochte er auch von dem System der universellen Harmonie ausgehen und es selbst gegen den Kantischen Dualismus entschieden behaupten, so hat doch auch er seine Kämpfe gehabt, um die beiden Pole: Individualität und Universalität, in sich auszugleichen» (o. c., pp. 100-101).

- 19 La página 191, que manda copiar Ortega da cuenta de esa evolución en la crítica a Fichte: «Von den beiden Begriffe also, die von jeher die Pole seines Denkens bildeten: Individualität und Humanität, empfängt jetzt der zweite das Schwergewicht. Ihr inneres Beziehungs- und Ergänzungsverhältnis ist nicht verändert; aber der zweite, der Begriff der *Menschheit*, wird jetzt zu einer metaphysischen Realität hypostasiert. Und hierin besteht die eigentliche Wandlung, nicht in einer Verschiebung des Ausgangspunktes. Er tadelt Fichte, daß er die wirklichen Ichs eliminiert und ein chimärisches absolutes Ich zum Anfang macht. In Wahrheit ist das erste immer ein individuelles Bewußtsein, und das letzte ist das absolute Ich - dasselbe, was Humboldt als Begriff der Menschheit bezeichnen würde. Mit allen Fasern seines Daseins treibt es ihn hinaus aus der abgeschlossenen Enge der Individualität. «Ich fühle, und zwar auf tausend der verschiedensten Manieren, die Unzulänglichkeit Eines (menschlich) intellektuellen Wesens, und auf ebensoviele Manieren das Zusammengehören aller, daß ich davon getrieben werde - nicht, denn das ist wieder ein unrichtiger Begriff, auf ein All-Eins, sondern auf eine Einheit, in der aller Begriff von Zahl, alles Entgegengesetzten von Einheit und Vielheit untergeht». [Desde aquí hasta el final de la cita con señales laterales de Ortega en el texto] Er will diese Einheit weder pantheistisch als Gottheit, noch kosmisch als Welt, Universum, Weltseele bezeichnen, sondern bleibt bei dem stehen, was das nächste ist: «Diese Einheit ist die *Menschheit*, und die Menschheit ist nicht anders als ich selbst. *Ich* und *Du*, wie Jacobi immer sagt, sind durchhaus Eins und dasselbe, ebenso *ich* und *er* und *sie* und alle Menschen». Schon in diesen Zusammenhänge bedient er sich des Gleichnisses, das uns in der Abhandlung von 1807/8 wieder begegnet: Die Erscheinungswelt ist gleichsam ein vielseitig geschliffener Spiegel, in dem sich die einfache Idee in einer Vielheit von Bildern bricht. Alle Individuation ist daher nur Erscheinung, und das Wesen der Metaphysik be [192] steht eben in der Ahnung der unvergänglichen, numerischen Einheit».



decisiva en este sentido. En Madrid recibe Humboldt la noticia de Goethe sobre el repudio por Kant de la filosofía de Fichte. Por otra parte, y antes de conocer a Schelling (afirma Spranger), la experiencia de la naturaleza en España, de su paisaje, despierta en él sentimientos semipanteístas. Pero para él, ya no se trata de unidad de sujeto y objeto en la reducción a un yo absoluto, sino de la unidad ontológica entre naturaleza y espíritu. Spranger subraya cómo en la profundidad silente de la individualidad es donde encuentra Humboldt el acceso a las «Madres». Pero se trata de una naturaleza vista como jeroglífico y misterio y de una individualidad ideal, vista desde la Humanidad. En cualquiera de los casos, para Ortega no de una identidad.

## 6. El héroe político

La monografía de Spranger, la lectura de Humboldt son un elemento que explica, en cuanto forma parte de él, un cambio. Este podía resumirse así: 1914 es el año de gracia que se salda con la crisis de 1915, explícita ya como tal en 1916. La medida de este cambio nos la da el cómo ve Ortega, su autointerpretación de escritos de años anteriores en 1915; y por otra parte, la variable lectura de temas y textos comunes en los años de referencia. Mi tesis es que en ese cambio juegan la guerra europea y las experiencias políticas en España un papel determinante. Pero que ese cambio debe verse también en el contexto de lo que significa en Ortega un pensamiento dialéctico. Ese modelo de pensamiento traza un puente entre 1913 y 1943, entre los treinta y sesenta años. En 1913 afirma con Cervantes que «más vale el camino que la posada», y en 1943 especifica que, a diferencia de como entiende Hegel el «superar» como meta, a él le interesa lo que deja en el camino.

La perspectiva es la siguiente: los escritos y manifiestos de 1914 tienen una unidad de proyecto y de estilo. El proyecto es la regeneración de España y el estilo el de la estética. Y así nuevamente la estética es una cuestión política. Se trata de una meditación sobre un héroe (D. Quijote, como objeto estético) en que se pregunta qué es España, a la que trata de construir como Nación (*Vieja y Nueva Política*), en un saber que es un hacer (salvación). Desde esta perspectiva, el año 1914 es el «año de gracia» en el que culminan los anteriores, en los que se han articulado esos temas en forma de proyectos.

En el análisis de Ortega juegan un papel vertebrador dos modernidades: la del Renacimiento y la del siglo XIX. A la segunda se referirá siempre con el «nada moderno...», pero ¿Se refiere también con ello a la primera?

«En este, que es el decisivo, no puede hablarse de la accidentalidad de las formas de gobierno, como no se tenga de las esencias una idea medioeval. Para el pensar moderno, la esencia de una cosa es el conjunto de sus manifestaciones, de sus afectos, y nada más. La innovación más profunda del Renacimiento fue la inversión del apotegma escolástico: *operari sequitur esse*, la operación es consecuencia del ser. Al contrario: lo esencial son los efectos. Y así dice Don Quijote: "Considera, hermano Sancho, que nadie es más que otro mientras no haga más que otro"»<sup>20</sup>.

El juego dialéctico entre «ser» y «hacer» tiene su contrapunto en el de lo «nuevo» y lo «viejo».

20 «Sencillas reflexiones», *El Imparcial*, 10 de enero de 1913. O. C., X, 222.

Ortega repite una y otra vez que «España es el nombre de una cosa que hay que hacer...»<sup>21</sup>. Y, por tanto, que España no *es*. La «vieja» España no es, la «nueva» está por hacer. Lo real y lo ideal se entremezclan, y se seguirán entremezclando. A la primera la declara Ortega muerta, moribunda...y por eso plantea el problema de España en términos esencialistas y no de la situación política del momento, el problema de España como Nación, más que de Estado. Lo muerto no *es* y lo vivo es visto en términos, no de ser actual, sino de quehacer, de futuro. Lo real y lo ideal, considerado esto en términos de ficción y de ideal ético, se entremezclan. Más tarde, a partir de 1915, los irá separando.

La relación entre ser y hacer en la modernidad la incorpora Ortega al presente español a través de ese documento de la modernidad española que es el *El Quijote*. Importa subrayar esto, como se ha dicho antes, respecto al tópico de la no presencia de la modernidad en España y al matiz introducido ahora de la acción política como actitud histórica. Y así, la frase de Sancho citada aparece en varios momentos de la obra de Ortega, sirviendo de catalizador a inquietudes del presente. Aplicada ahora a la política, Ortega subraya una distinción interesante: la de que no basta querer hacer España, sino que también es necesario «saber hacerla», y a esto lo llama la «suprema dificultad»<sup>22</sup>. Este es uno de los elementos dialécticos aludidos. El primero se refiere al saber y el otro al alcance del hacer, de las relaciones entre ética y política.

En primer lugar, Ortega afirma que no sólo España, sino que también Europa está en crisis, y esto antes de que haya estallado la guerra. Se refiere Ortega a ella como «crisis de ideología política» (I, 301). Y esta afirmación de Ortega se complementa con la que hace a continuación: no *hay* ideas políticas en las que pueda basarse esa minoría intelectual que acometerá la tarea de una educación nacional como educación política del pueblo. No basta el liberalismo tradicional, por su vertiente individualista, y tampoco el socialismo por su utopismo dogmático. Ortega propone una síntesis de ambos bajo la forma de lo que llamaríamos como un «socialismo liberal». Esto significa que ha entrado en crisis el «socialismo ético» propugnado antes. Una cosa es la orientación ética de la política y otra que se confundan ambas, pues: «*Un ideal ético no es un ideal político*» (I,296). Y esto nos lleva al tema del «saber político». Y es ahí cuando entra de nuevo Fichte, con una frase citada a lo largo de años por Ortega.

«Decía genialmente Fichte que el secreto de la política de Napoleón, y en general el secreto de toda política, consiste simplemente en esto: declarar lo *que es*, donde *por lo que es* entendía aquella realidad de subsuelo que viene a constituir en cada época, en cada instante, la opinión verdadera e íntima de una parte de la sociedad». (I, 269).

Las metáforas espaciales son importantes para entender los dos niveles de real e ideal, pues mientras los principios éticos tienen un carácter sideral orientativo, la ideología política consiste en hacer aflorar las realidades de subsuelo. ¿Cuáles son estas? Hay en Ortega una oposición entre arte de superficie y de profundidad, pero no entre lo real y lo ideal, pues la dimensión de profundidad es lo real recuperado en la negación de la materialidad y la superficie es lo real salvado, recuperado como ideal. En este caso, Ortega reúne en la política pensamiento y voluntad, concepción de ideas y realización *social* de las mismas. Pero esa realización social es imposible si la sociedad, el pueblo,

21 «Competencia», *El Imparcial*, 9 de febrero de 1913, X, 229.

22 El texto completo: «España es una cosa que hay que hacer. Y es una cosa muy difícil de hacer. Ya es difícil querer hacerla; pero, aún logrado esto, queda íntegra la suprema dificultad: saber hacerla». *Competencia*, o. c. X, p. 229.

no las quiere, y no las quiere si no sabe lo que quiere. La misión del político es, pues, «hacer ver claro», ya no implantando principios foráneos, sino «haciendo querer claramente», en algo que me parece una traslación de la autonomía ilustrada de la razón práctica a la política. Por eso, repite enseguida:

«De aquí la misión que, según Fichte, compete al político, al verdadero político: *declarar lo que es*, desprenderse de los tópicos ambientes y sin virtud, de los motes viejos y, penetrando en el fondo del alma colectiva, tratar de sacar a luz en fórmulas claras, evidentes, esas opiniones inexpressas, íntimas de un grupo social, de una generación, por ejemplo. Sólo entonces será fecunda la labor de esa generación: cuando vea claramente qué es lo que quiere». (Ib, p. 271).

Lo real, no son pues, ni las ideas, ni tampoco la política diaria con minúscula, sino el querer. En esto Ortega sigue con el planteamiento y la referencia textual a Fichte de 1912, en la que afirma que «la política minúscula es el juego de la superficie. El político opina sobre las cosas...»<sup>23</sup>. La referencia a las *Meditaciones* se extiende aquí no sólo a las esferas de realidad, sino a algo bastante más complejo, puesto que a diferencia de 1908 no se plantea un antagonismo entre héroe y ciudadano, sino que el verdadero político auna los dos. Ahora bien, su sustancia, lo real, es el querer, y lo ideal, en el sentido de aparente, es la aventura. Enfocados así se advierten rasgos comunes entre el héroe y el político.

Junto al carácter ya destacado en el giro del Renacimiento del ser como hacer, Ortega subraya ahora el de la conciencia y lo subjetivo: «El Renacimiento descubre en toda su vasta amplitud el mundo interno, el *me ipsum*, la conciencia lo subjetivo... Flor de este nuevo y grande giro que toma la cultura es el *Quijote*» (I, 383). Y dentro de ese contexto inserta Ortega su reflexión sobre el héroe:

«Si se nos dice que Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad, no nos enojaremos. Sólo haríamos notar que con Don Quijote entraría a formar parte de lo real su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla henchida de una decisión: es la voluntad de la aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente las aventuras. Como él mismo dice: "Bien podrán los encantadores quitarme la aventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible". Por eso, con tan pasmosa facilidad transita de la sala del espectáculo al interior de la patraña. Es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre» (I,382).

En D. Quijote hay un divorcio en las instancias de la cultura, entre la ética, la ciencia y la lógica, para convertirse en un puro objeto estético, que transmuta lo real en lo ideal, creando un mundo de ficción; y cuyo núcleo es un ethos, el idealismo ético. La lógica queda relegada, pues las aventuras son producto de su cerebro alienado, de modo que «la querencia es real, pero lo querido es irreal». D. Quijote es una de esas «naturalezas bifformes» que pueblan la iconografía del pensamiento dialéctico en Ortega. Pero las implicaciones políticas del modelo de héroe saltan a la vista si se tiene en cuenta lo que Ortega añade a continuación:

23 «De puerta de tierra», *El imparcial*, 20 de septiembre de 1912, O. C., X, 194.



«Objeto semejante es ignoto en la épica. Los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe que sus deseos. Aquí tenemos, en cambio, **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. **Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo**. Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heoricidad.

No creo que exista especie de originalidad más profunda que esta originalidad "práctica", activa del héroe». (I. 389-390)<sup>24</sup>.

La relación de este texto con los anteriores es palmaria. En primer lugar, que el ser como hacer consiste en el hacer de la voluntad, es, por tanto, «práctico», se refiere a un ideal, y no a la acción. El hacer de la voluntad consiste en el «querer». Y este es el máximo momento de idealismo práctico fichteano que al año siguiente hemos visto cómo va a rechazar Ortega. Pues la reforma de la realidad es el proceso por el que el héroe es él mismo en la proyección de la aventura. Pero, nótese, el héroe lo es no porque de hecho reforme la realidad, y sea más, conforme mayor sea la reforma, en definitiva porque «haga» más; no por las obras, sino por la intención, por el querer mismo y su magnitud es por lo que es héroe. A ese querer (hacer) le denomina Ortega «decisión», el «acto real de voluntad», con lo que estamos en los límites de un voluntarismo decisionista, que luego Ortega criticará acremente, por lo que la revisión no es la consecuencia sólo de un fracaso político en el que la culpa la tiene la política con minúscula, sino de los fundamentos ideológicos de la «aventura política», y es por esto último por lo que esa revisión tiene un carácter radical. En consecuencia, para el héroe el ser él mismo conlleva la reforma de la realidad, lo que en Fichte es el proceso de identidad, de reducción de todo al Yo. El carácter de héroe descrito por Ortega es el de lo sublime romántico, el héroe desgarrado entre lo real y lo ideal, entre la tradición, lo material y la aventura espiritual.

En segundo lugar, la «reforma de la realidad «en que consiste el querer no es un mero cambio sino una «creación» de un nuevo ámbito de realidad, y de nuevas realidades. En otros términos: no se trata de una reforma ilustrada sino de una revolución, de la construcción de un ser. Entre Alonso Quijano y D. Quijote no hay ninguna relación, si no es la de ese inevitable soporte material, causante de tantos dolores. Cuando D. Quijote recobra la razón, vuelve a ser Alonso Quijano, entonces muere, y se acaba la «Obra», cuyo sujeto trágico era él. De Alonso Quijano no sabemos nada (lo ha subrayado Ortega) si no es lo necesario para su transmutación en Quijote. La persona es el personaje.

La relación entre el *Quijote* y la política española, la sensibilidad ante uno dependiendo de la situación de la otra, esto lo ha puesto de manifiesto explícitamente Ortega en I,337 ss. Y así: «Ha habido una época de la vida española en que no se quería reconocer la profundidad del *Quijote*. Esta época queda recogida en la historia con el nombre de Restauración. Durante ella llegó el corazón de

24 Las cursivas son mías.

España a dar el menor número de latidos por minuto» (Ib). Esta época fue incapaz de leer a fondo, es decir, de llegar al fondo del Quijote y lo sepultó en la indiferenciada superficie de la erudición de libros (Cfr. I,340). Por el contrario, (Ortega cita un texto suyo de *Vieja y Nueva Política*):

«¿Qué es la Restauración? Según Cánovas, la continuación de la historia de España. ¡Mal año para la historia de España si legítimamente valiera la Restauración como su secuencia! Afortunadamente, es todo lo contrario. La Restauración significa la detención de la vida nacional. No había habido en los españoles durante los primeros cincuenta años del siglo XIX complejidad, reflexión, plenitud de intelecto, pero había habido coraje, esfuerzo, dinamismo. Si se quemaran los discursos y los libros compuestos en ese medio siglo y fueran substituidos por las biografías de sus autores, saldríamos ganando ciento por uno. Riego y Narvaez, por ejemplo, son como pensadores, ¡la verdad!, un par de desventuras; pero son como seres vivos dos altas llamaradas de esfuerzo.....

Vida española, digámoslo lealmente, vida española, hasta ahora, ha sido posible sólo como dinamismo» (I, pp. 337 y 338).

Los caracteres de D. Quijote, el coraje, ánimo, esfuerzo, son aquí caracteres nacionales y valorados positivamente, pero en sentido dialéctico, es decir, frente a la Restauración. De modo que para Ortega historia de España no es sinónimo de historia nacional, de que no en toda ella se encuentran las señas de identidad de lo español. Y esto significa una visión discontinua de la historia de España en Ortega, en la línea, ya manifestada antes, de que las tradiciones no son sino que se hacen. Pero tampoco basta esto, y al político le pide Ortega no sólo el ancestral coraje, ánimo y esfuerzo, sino también la reflexión, que no ha ido unida a lo anterior. Estamos ahora ante una actitud sincrética e integradora, allí donde antes había rechazo por parte de Ortega, que veía la panacea para los males de España en la ciencia y no en la impaciencia. Ortega quiere la identidad del español como una integración del impresionismo vital mediterráneo y de la claridad del concepto germánico. Esto significa hacer un alto en la historia española y en la meditación sobre el *Quijote* ver algo más que un libro y un personaje, ya que para los españoles es «...el problema de su destino» (I,359). Nuevamente los planteamientos en términos de conceptualización alemana, más, fichteana:

«¡Desdichada la raza que no hace un alto en la encrucijada antes de proseguir su ruta, que no se hace un problema de su propia intimidad; que no siente la heroica necesidad de justificar su destino, de volcar claridades sobre su misión en la historia!

El individuo no puede orientarse en el universo sino al través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera». (I, 360).

Las tres palabras que integran la «Bestimmung» están aquí unidas: determinación conceptual-esencial, destino, misión. Por ello el modelo de héroe no tiene sólo una vertiente ética, sino también política, y sobre todo, de conocimiento, una misión conceptual. La intimidad española es (ahora) la síntesis del coraje de D. Quijote y la manera cervantina de ver las cosas.

En tercer lugar, y como resumen de lo anterior, el héroe es el que no quiere lo que es y quiere lo que no es. Por eso, afirma Ortega, es un sujeto trágico. Y además, (lo que abandonará luego) utópico: «El héroe anticipa el porvenir y a él apela. Sus ademanes tienen una significación utópica. El no dice que sea, sino que quiere ser» (I,396). Ortega, más tarde, precisará que se trata de una

voluntad de la voluntad, un querer querer. La torpeza del héroe, su carácter tragicómico, es cuando traslada el futuro al presente, cuando cree ser aquello que quiere ser. Entonces lo sublime es ridículo. Por su rechazo de la tradición y anticipación del futuro el héroe es siempre incomprendido e inactual. Con ello, ¿no está anticipando ya Ortega la tragicomedia del héroe político, del héroe ciudadano, que España será siempre un problema, una contradicción? Quizá lo que le queda es esa tarea negativa, la de «cantar a la inversa la leyenda de la historia de España» (I,363).

\* \* \*

En 1916 publica Ortega con el título *Personas, obras, cosas*, una recopilación de trabajos de años anteriores, que llega hasta 1912. Son interesantes el prólogo, datado en El Escorial, enero de 1916 y las notas a pie de página, algunas de 1915. En el prólogo dice:

«En todo lo esencial puedo hacerme actualmente solidario de los pensamientos que este volumen transporta. Sólo hallo una excepción grave, a que responden dos o tres advertencias por mí deslizadas al pie de otras tantas páginas: me refiero al valor de lo individual y subjetivo. Hoy más que nunca tengo la convicción de haber sido el subjetivismo la enfermedad de España. Pero el ardor polémico me ha hecho cometer frecuentemente un error de táctica, que es a la vez un error sustancial. Para mover guerra al subjetivismo negaba al sujeto, a lo personal, a lo individual todos sus derechos. Hoy me parecería más ajustado a la verdad y aun a la táctica reconocérselos en toda su amplitud y dotar a lo subjetivo de un puesto y una tarea en la colmena universal». (I, 419-420).

La revisión que hace Ortega tiene el carácter de despedida a uno de los momentos de su vida, el de sus escritos primeros, y la excepción se refiere al valor concedido a lo individual y subjetivo. Destaca aquí el talante sintético e integrador de Ortega, lecturas como la del libro de Spranger sobre Humboldt, donde se reivindica la individualidad, frente a la disolución en el Yo absoluto de Fichte o una identidad en la naturaleza; en todo caso se revisa el concepto leibniziano —kantiano de ser que consiste o se diluye en la relación. Se distancia de afirmaciones como que «lo subjetivo, en suma, es el error» (I, 445), o el perder «la secreta lepra de la subjetividad» (I, 447), o que «la función crea el órgano» (I, 478) y, finalmente el idealismo de que «Una piedra al borde de un camino necesita para existir del resto del Universo» (I, 482).

El límite, como espacio del entre, tiene aquí un puesto central, frente a lo ilimitado y desmesurado. Fichte y D. Quijote dejan de ser elementos integradores, para confinarse en lo ilimitado y «desmesurado». Del modelo fichteano y quijotesco del hacer se pasa el cervantino del ver, del espectador; y es ahora cuando saca a la luz el ensayo sobre Baroja y contra el activismo escrito en años anteriores. Pero en el intermedio está la guerra europea, el desencanto de «empresas «como la «Liga», la revista «España». El paralelismo con Fichte, en los «discursos a la nación española «se rompe, y en «Temas del Escorial «el poner el coraje antes de la reflexión significa una idea de nación que Alemania, «ese martillo de Thor», está llevando hasta sus últimas consecuencias en la guerra. El modelo del héroe no es el del ciudadano.

Pero, al afirmar esto, estoy entrando en otro período cronológico y campo temático distinto: el de la superación del idealismo. En la próxima publicación me propongo mostrar, primero, bajo el título orteguiano «Higiene de los ideales», la revisión a que somete la cultura germánica centrada en Fichte, teniendo como horizonte la Gran Guerra y los años veinte. A continuación, trato de



documentar cómo la «segunda navegación» de Ortega significa, desde 1929, la propuesta de la idea de Vida en diálogo con Fichte, y, al igual que ocurrió en sus orígenes, esto sirve de base teórica para tomarle como un modelo de «La contrucción de la nación europea», ahora de la Europa en ruinas de la Segunda Guerra Mundial.

*(Septiembre, 1994)*