

## CON ORTEGA: EL ENSAYO COMO ALTERNATIVA A UNA FILOSOFÍA DE FUNÁMBULOS

**With Ortega: the essay as an alternative to a philosophy of tightrope walkers**

ENRIQUE FERRARI NIETO  
(Universidad de Extremadura, España)

### RESUMEN

Tanto el ensayo, como género literario, como el ensayo español, en su concreción histórica, son temas de estudio con un vigor extraordinario en la crítica contemporánea. Como posibilidad estilística para una reflexión que renuncia a ser estrictamente sistemática, este trabajo apuntala en la literatura en español sus orígenes en Ortega y Gasset porque, a pesar de haber otros precedentes destacados, anteriores a Ortega, con el escritor madrileño el ensayo toma conciencia de ser forma de un nuevo planteamiento filosófico que se justifica, precisamente, en su dinamicidad frente al sistema.

**Palabras clave:** Diario – Pla – Razón vital – Positivismo – Meditarranismo.

### ABSTRACT

The essay (as literary genre) and the Spanish essay (in its historical specificity) are subjects of study with a special force in contemporary criticism. This paper examines the origins of the essay in Spanish literature in Ortega y Gasset, understanding it as a stylistic form of reflection that is not strictly systematic. Despite the existence of important predecessors, with Ortega the essay comes to recognize itself as the form of a new philosophical approach that is justified precisely in its dynamism.

**Keywords:** Diary – Pla – Vital reason – Positivism – Mediterranean.

Para quienes se dedican a la filosofía, hay unas palabras del Gulliver de Swift que tienen que señalarles, a la fuerza, un principio de escepticismo o, al menos, de prudencia cada vez que se proponen escribir una nueva propuesta, dar otro paso hacia delante, emulando los que dieron otros que les precedieron. Dice: “Me confirmaron la vieja observación de que no hay nada tan extravagante e irracional que no lo hayan sostenido como verdad algunos filósofos”<sup>1</sup>. Porque que otros se hayan equivocado no es el problema: eso es fácil asumirlo. Pero la cuestión de fondo, con Gulliver, es entender que si otros –los más grandes– se han equivocado, uno tiene muchas opciones de equivocarse también; y que, si eso no es excusa para dejar de intentarlo, sí debe funcionar como un mecanismo de prevención. Con una imagen un tanto torpe, pero muy visual: No sería tanto dejar de patinar como dejar de patinar con las manos en los bolsillos. Una lección dada en 1726 que parece que ha ido cuajando, porque el tono de casi cualquier trabajo filosófico desde hace tiempo ha perdido esa contundencia real o fingida de muchas obras pasadas: han sido demasiadas apuestas perdidas, corregidas casi de inmediato, como para no intentar una sintaxis más cauta, que tiene en el ensayo un molde, al menos, versátil: una característica interesante para una disciplina, la filosofía, que carece de género propio. Voluble por ese impulso antisistemático del que hablaba Adorno, que sería un modo de redactar experimentando, el de quien vuelve y revuelve, dice, citando a Max Bense<sup>2</sup>. Porque, al contrario que otras formas de escritura, el ensayo no pretende borrar las huellas de su arbitrariedad<sup>3</sup>, como si fuera un ejercicio en sí mismo, más atento, como decía el propio Montaigne, al camino recorrido que al destino final: aunque sea un juicio, lo que decide su valor, como ha escrito Lukács, no es la respuesta concreta, sino el proceso mismo al juzgar, que se inicia con un humilde “con ocasión de...” del que se libera pronto<sup>4</sup>.

Mucho después que Swift, Josep Pla, en su *Cuaderno gris*, advierte también que los juegos de palabras en filosofía producen una insatisfacción general. “La única manera de devolver a la filosofía su autenticidad –sigue– sería hacerle pasar una temporada por el purgatorio de la confesión personal, la nota subjetiva, el diario íntimo”<sup>5</sup>. Se queda ahí.

---

<sup>1</sup> SWIFT, J., *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Millenium, 1999, p. 173.

<sup>2</sup> ADORNO, T., “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, pp. 21 y 27.

<sup>3</sup> Cfr. AULLÓN DE HARO, P., *Teoría del ensayo*, Madrid, Editorial Verbum, 1992, p. 59.

<sup>4</sup> LUKÁCS, G., “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 35-38.

<sup>5</sup> PLA, J., *El cuaderno gris*, Barcelona, Destino, 2007, p. 71.

No vuelve en el libro a lo propiamente filosófico, aunque sí merodea en sus notas, que reelaboró durante tantos años, una reflexión sobre los modos de escribir, con su rechazo a todo estilo engolado, excesivamente literario, vuelto solo hacia sí mismo. Pero el diagnóstico y su respuesta para la filosofía de principios del XX abre, solo con el destello de la sugerencia, de tantos itinerarios posibles (primero Montaigne y, con él, el Descartes del *Discurso del método*, o contemporáneos suyos, como Kierkegaard, Unamuno, o María Zambrano después), un camino que es el que ensancha Ortega y Gasset para construir y justificar su razón vital y, con ello, porque le es tremendamente deudora, la literatura filosófica en español, vertida en las formas diversas del ensayo, que él define como la ciencia menos la prueba explícita<sup>6</sup> (que probablemente habría que matizar). Como antídoto de cualquier pretensión de índole positivista. Desde el diario. Pero entendido no como el género estricto del relato de lo acontecido cada día, sino como un segundo revestimiento más amplio, más desahogado, que puede cubrir, como una misma atmósfera, varias formas literarias diferentes: lo que hace, por ejemplo, Ricardo Piglia en español. Como lo entendió Pla. Como en la definición de Ruano: “La instantánea de la vida en movimiento, la homeopatía de lo cotidiano sin literatura”<sup>7</sup>. Lo que Ortega, en “Carta a un joven argentino que estudia filosofía”, aconseja al joven que se acerca a la cultura: que evite el modo solemne, que no tome la teoría, en ciencia o en filosofía, como algo serio, sino como si fuera un juego. “Frente al radical vivir la teoría es juego, no es cosa terrible, grave, formal”, dice. Lo que se le propone no tiene por qué convencerlo; basta con cumplir las reglas, porque la ciencia, el arte y la moral no son “cosas serias, graves, sacerdotales”. Son, de hecho, un juego. Casi el mismo término en griego: *paideia* y *paidiá*, cultura y chiquillada, que confunde adrede Platón en sus últimos diálogos. Por lo que no tiene sentido el tono melodramático en que se escribe la filosofía. Porque, si es cierto que el contenido de esta tiene un carácter dramático y patético, al ser teoría, una combinación de ideas, su índole propia es ser jovial. Si se toma a la filosofía sólo patéticamente, se pierde “la libertad de espíritu”, la audacia y alegría necesarias para teorizar<sup>8</sup>.

Aunque el perspicaz Guillermo de Torre, en su *Almanaque literario 1935*, tuviera sus dudas sobre el ensayo en España, al menos como un género autónomo, como algo

---

<sup>6</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Meditaciones del Quijote”, en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 318.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ RUANO, C., *Diario íntimo (1951-1965)*, Madrid, Visor, 2004, p. 318.

<sup>8</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Carta a un joven argentino que estudia filosofía”, en *op. cit.*, tomo II, pp. 350-351.

distinto que el artículo periodístico, en español el ensayo ha sido (desde Larra, pero sobre todo desde la crisis finisecular del XIX) el cauce propio para expresar en literatura reflexiones que –ahí tiene razón– han podido estar más o menos armadas, que han sido más o menos rigurosas con sus fuentes, porque esa posibilidad que solo ofrece el ensayo de desatar las ideas y dejarlas fluir y crecer o desaparecer de pronto con otras nuevas, ese desaliño, como escribe Jordi Gracia,<sup>9</sup> lo hizo tremendamente atractivo para el escritor no decididamente sistemático. Con Ortega es, al final, la justificación de su propia propuesta: La razón vital, con la incisión en lo existencial, separa un poco más los márgenes de la razón, asfixiada para Ortega hasta entonces con la razón pura, como una respuesta a la vida concreta de cada hombre, que sustituye ahora a la conciencia de Husserl (del Husserl interpretado y limitado por Ortega) como realidad radical. Como la raíz (la auténtica tesis radical) de su filosofía, que rechaza a la razón como mera creadora de un esquema abstracto de principios universales. El intelecto, la razón pura, no saca de dentro de sí los conceptos fundamentales, sino que le vienen impuestos por una circunstancia. La filosofía debe ser consustancial a la vida humana:

La razón pura no puede suplantar a la vida: la cultura del intelecto abstracto no es, frente a la espontánea, otra vida que se baste a sí misma y pueda desalojar a aquella. *Es tan solo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria*. Lejos de poder sustituir a esta, tiene que apoyarse en ella, nutrirse de ella como cada uno de los miembros vive del organismo entero<sup>10</sup>.

Razonar es una obligación del hombre en su enfrentamiento con su circunstancia inexorable: es, con las palabras de Julián Marías, la aprehensión de la realidad en su conexión, porque los principios de la razón no son, en su origen, racionales, sino urgencias de la vida, lo que le acontece al hombre. La *res cogitans*, dice Ortega, tiene que dar paso a una *res dramática*. No pienso, luego existo. Porque existo tengo que pensar. Pienso porque me siento perdido, como el náufrago, en un elemento que desconozco, cuyo ser es extraño al mío. El pensamiento, lejos de ser una realidad única y primaria, es consecuencia de mi existir; echa sus raíces en la realidad radical que es mi vida. Vivir no es estar solo, sino, al contrario, no poder estar solo consigo: estar cercado por la circunstancia. El náufrago agita los brazos. El hombre piensa para salvarse. Son las

<sup>9</sup> Cfr. GRACIA, J., y RÓDENAS, D. (comp.), *El ensayo español. Siglo XX*, Madrid, Crítica, 2009, p. 13.

<sup>10</sup> ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo*, en *op. cit.*, Tomo III, p. 177.

condiciones, al abrirse el siglo XX, de una nueva sensibilidad que quiere ir más allá del dilema entre razón y vida, para instalarse en un punto intermedio. Al entender la razón únicamente como razón pura, *sola y aparte*<sup>11</sup>, el racionalismo se había precipitado en la irracionalidad de los principios. Pero esta desaparece, para Ortega, si la razón pura se integra en la razón vital. Sócrates fijó la línea en que comienza la razón. El tema de su tiempo es fijar la línea en que termina; volver a descubrir la espontaneidad a través de la racionalidad.

El positivista europeo de finales del siglo XIX es el acróbata que se mantiene en equilibrio sobre un alambre. El que en un mundo sin sentido, que, dice Ortega, llenó de máquinas, pero que vació de sentido, hizo del utilismo su *balancín*<sup>12</sup>: No se atrevió con las cuestiones últimas; le bastó la perspectiva de un mundo al que le falta el primero y el último plano<sup>13</sup>: Porque para el funámbulo positivista no hay un ser. Solo hechos. El hombre occidental –escribe– era *kenobata*, caminante sobre el vacío, que era el mundo, que a primera vista parece tan lleno. Y, el positivismo, una operación mental con la que, pensando sobre el mundo, se logra evacuarlo, desinflarlo, pulverizarlo<sup>14</sup>. No lo toma, siquiera, como una filosofía: “[Es] una actitud mental a que históricamente llega el hombre, el resultado de una cadena de experiencias intelectuales hechas durante dos siglos”<sup>15</sup>. Lo tiene cerca. Ha sido la filosofía oficial, *hacia 1880*, con la novela realista, que aspira, dice, a la fisiología<sup>16</sup>, o los pintores impresionistas que plasman en sus cuadros solo puras sensaciones<sup>17</sup>. Pero a comienzos del siglo XX es ya una filosofía extemporánea, superada, aunque con reductos en algunos ámbitos.

Arremete contra ella. Como no-filosofía. Como la ruina de la inteligencia. La llama *ignorancia filosófica*<sup>18</sup>, o *aguachirle intelectual*<sup>19</sup>. Porque en el imperio de la física el materialismo divinizó la materia y el positivismo renunció a resolver las cuestiones últimas, a las que no podía llegar la física. Se vivió así –dice– durante un siglo con una *perspectiva mutilada*: sin el primero y el último plano<sup>20</sup>. Las cosas en el XIX no tienen un

---

<sup>11</sup> ÍDEM, “Guillermo Dilthey y la idea de la vida”, en *op. cit.*, tomo VI, p. 196n.

<sup>12</sup> ÍDEM, “Max Scheler. Un embriagado de esencias”, en *op. cit.*, tomo IV, p. 509.

<sup>13</sup> ÍDEM, “Pleamar filosófica”, en *Obras completas*, en *op. cit.*, tomo III, p. 347.

<sup>14</sup> ÍDEM, “Max Scheler. Un embriagado de esencias”, en *op. cit.*, tomo IV, p. 507.

<sup>15</sup> ÍDEM, “Prólogo para alemanes”, en *op. cit.*, tomo VIII, p. 31.

<sup>16</sup> ÍDEM, *Meditaciones del Quijote*, en *op. cit.*, tomo I, p. 400.

<sup>17</sup> ÍDEM, “Sobre el punto de vista en las artes”, en *op. cit.*, tomo IV, p. 457.

<sup>18</sup> ÍDEM, “A la Biblioteca de ideas del siglo XX”, en *op. cit.*, tomo VI, p. 306.

<sup>19</sup> ÍDEM, *La idea de principio en Leibniz*, en *op. cit.*, tomo VIII, p. 220.

<sup>20</sup> ÍDEM, “Pleamar filosófica”, en *op. cit.*, tomo III, pp. 347-348.

ser. Solo hay *hechos* en un mundo que es un caos absoluto: “el puro *non-sens* existiendo”<sup>21</sup>. No llega a conocer el fenómeno mismo que quiere explicar. Cae en un círculo vicioso. Se conforma con observar sus costumbres para un saber que es utilitario. Con la *divinización* de lo sensible<sup>22</sup>. Pero le reconoce también –en “Introducción a una estimativa”, de 1923– esa tendencia sana a admitir como verdadero sólo el conocimiento fundado en la percepción inmediata de los objetos. Por lo que propone una ampliación radical del positivismo: “Hay que conservar el imperativo positivista de presencia inmediata, salvándolo de su estrechez positivista”<sup>23</sup>. Porque su error fue creer que los únicos fenómenos sensibles son los de tipo sensorial. Por lo que no puede, avisa, constituirse en un sistema suficiente del universo.

Con Ortega la premisa es que la vida es en sí misma un naufragio. Pero naufragar no es ahogarse, sino agitar los brazos para mantenerse a flote: una imagen que le sirve para presentar una alternativa a la beatería cultural que llega hasta su tiempo: “La conciencia del naufragio, al ser la verdad de la vida, es ya la salvación. Por eso yo no creo más que en los pensamientos de los náufragos”. Una cultura que arranca de las necesidades del hombre. Porque solo en la hora del peligro –escribe en “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en 1932– la vida se despoja de todo lo inesencial, del tejido adiposo, para ser sólo puro músculo:

Diez siglos de continuidad cultural traen consigo, entre no pocas ventajas, el gran inconveniente de que el hombre se cree seguro, pierde la emoción del naufragio y su cultura se va cargando de obra parasitaria y linfática. Por esto tiene que venir alguna discontinuidad que renueve en el hombre la sensación de perdimiento, sustancia de su vida. Es preciso que fallen en torno de él todos los instrumentos flotadores, que no encuentre nada en que agarrarse. Entonces sus brazos volverán a agitarse salvadoramente<sup>24</sup>.

Porque la beatería es la actitud de veneración ante valores que no son vitales. Una ofuscación, escribirá en 1947, que, con la cultura, queda desvinculada del proceso vital en el que ha sido engendrada<sup>25</sup>. Lo advierte en *El tema de nuestro tiempo*, en 1923:

<sup>21</sup> ÍDEM, “Max Scheler. Un embriagado de esencias (1874-1928)”, en *op. cit.*, tomo IV, p. 508.

<sup>22</sup> ÍDEM, “Las Atlántidas”, en *op. cit.*, tomo III, p. 303.

<sup>23</sup> ÍDEM, “A una edición de sus obras”, en *op. cit.*, tomo VI, p. 352.

<sup>24</sup> ÍDEM, “Pidiendo un Goethe desde dentro. Carta a un alemán”, en *op. cit.*, tomo IV, p. 397-398.

<sup>25</sup> ÍDEM, “La idea de principio en Leibniz”, en *op. cit.*, tomo VIII, p. 352.

La cultura, supremo valor venerado por las dos centurias positivistas, es también una entidad ultravital que ocupa en la estimación moderna exactamente el mismo puesto que antes usufructuaba la beatitud. También para el europeo de ayer y de anteayer carece la vida de valores inmanentes, propiamente vitales.

El culturalismo es un *cristianismo sin Dios*<sup>26</sup>, en el que la cultura ocupa el puesto vacante de *un dios en fuga*. No necesita justificación. Se justifica a sí misma. Es la vida la que se ha puesto a su servicio: porque sólo así se cargaba de sustancia estimable, dice. Con un cambio de papeles que implica una *inflación cultural*, el producir por producir, que ha saturado el mercado y ha hecho crisis. Y ha presentado la cultura, el pensamiento, como una *joya*, algo que puede añadirse a la vida porque no forma parte de ella, que es lo más grave, porque queda como una opción: adquirir la cultura o prescindir de ella<sup>27</sup>.

En *Meditaciones del Quijote* habla de la cultura como una interpretación o un comentario a la vida. La cultura, *vida ideal y abstracta*, son los objetos ya purificados que la reflexión ha dejado aparte de la existencia azarosa. Con una *misión de claridad* que significa la voluntad de extraer el logos de la circunstancia, que es *insignificante*, ilógica, dice; ordenar la vida para que pierda, convertida en cultura, su carácter problemático. Pero alerta ya, desde el principio, del peligro de hieratizarla, de ceñirse a repetir lo adquirido, en lugar de aumentarla. Lo específicamente cultural, advierte, es el acto creador, en el que se le extrae el sentido (el logos) a las cosas<sup>28</sup>. La cultura no es el dogma, sino la discusión; la idea revolucionaria en vez de la canónica. No sirve una cultura que no brote en el hombre espontáneamente, que le sea impuesta y que no asimile. Por eso, lo que implica la crisis cultural que él quiere para su tiempo es esa pérdida de las convicciones últimas: de un mundo en que vivir. La cultura acumulada en diez siglos ha hecho que el hombre europeo haya perdido esa emoción de naufragio, necesaria para la cultura, que se ha ido cubriendo de *tejido adiposo*, que se ha ido cargando de obra *parasitaria y linfática*<sup>29</sup>. Es necesaria una discontinuidad para que el hombre vuelva a sentirse perdido, que le fallen los flotadores. Porque sólo así volverá a agitar los brazos. Por lo que Ortega recupera el sentido que también retomó Vives de

---

<sup>26</sup> ÍDEM, *El tema de nuestro tiempo*, en *op. cit.*, tomo III, p. 185.

<sup>27</sup> ÍDEM, "Ensimismamiento y alteración", en *op. cit.*, tomo V, pp. 310-311.

<sup>28</sup> ÍDEM, *Meditaciones del Quijote*, en *op. cit.*, tomo I, p. 317-321.

<sup>29</sup> ÍDEM, "Pidiendo un Goethe desde dentro", en *op. cit.*, tomo IV, p. 397.

Cicerón, con el símil de la labranza: *cultura animi*: cultivo del espíritu, cultura del alma.<sup>30</sup> La cultura –lo repite en varios textos– es: “el sistema de convicciones últimas sobre la vida; es lo que se cree con postrera y radical fe sobre el mundo”<sup>31</sup>: un conjunto de reacciones, intelectuales y prácticas, a las que se la ha conferido un valor absoluto, decisivo. Es el *sistema vital de las ideas* en cada tiempo. Y, por ello, imprescindible. No el ornamento de los humanistas. Porque la vida es, en sí misma, un naufragio. Y, la cultura, la herramienta que el hombre necesita para no ahogarse, como, escribe, caminos que abre en una selva con ideas claras y firmes; con un sentido sobre el que apoyar la existencia<sup>32</sup>. Un *imperativo de autenticidad*<sup>33</sup>. Fidelidad consigo mismo<sup>34</sup>.

La respuesta –o el otro elemento que recupera para completar la respuesta– es el hombre mediterráneo que, como un *tipo cultural* en el que encaja bien el español, es para Ortega, en 1911, el materialista extremo: el amante de las cosas; el que rechaza todo lo trascendente, incluida la razón<sup>35</sup>. Mediterraneismo es sensualismo y, los mediterráneos, “meros soportes de los órganos de los sentidos”. Escribe en *Meditaciones del Quijote*: “Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas”<sup>36</sup>. Así, con el nuevo concepto de la cultura mediterránea, sustituye al de la cultura latina, confuso e hipócrita, dice; el que leyó de joven a Menéndez Pelayo: la claridad latina frente a las nieblas germánicas que es, en realidad, la cultura de las superficies frente a la cultura de las realidades profundas. Lo común, lo que carece de importancia, es lo distintivo del arte español, con su voluntad de salvar *las cosas en cuanto cosas, en cuanto materia individualizada* que adoptará él mismo, años más tarde, en sus *Meditaciones*, en su propuesta de una cultura miope que corrija los desdenes del idealismo. Y pone ejemplos: Unamuno, y su decisión de no salvarse si no se salva su perro, y los libros de Azorín, *ensayos de salvación* de los casinos triviales de los pueblos y de provincianos anónimos, y Cervantes, con la atmósfera de *trivialismo empedernido* en su *Quijote* y, sobre todo, Velázquez, que pinta el aire: *última y suprema insignificancia*.

<sup>30</sup> ÍDEM, *Vives-Goethe*, en *op. cit.*, tomo IX, p. 537.

<sup>31</sup> ÍDEM, “Revés del almanaque”, en *op. cit.*, tomo II, p. 720.

<sup>32</sup> ÍDEM, *Misión de la Universidad*, en *op. cit.*, tomo IV, p. 321-322.

<sup>33</sup> ÍDEM, *En torno a Galileo*, en *op. cit.*, tomo V, p. 114.

<sup>34</sup> ÍDEM, “Azorín: primores de lo vulgar”, en *op. cit.*, tomo II, p. 161.

<sup>35</sup> ÍDEM., “Arte de este mundo y del otro”, en *op. cit.*, tomo I, pp. 199-201.

<sup>36</sup> ÍDEM, *Meditaciones del Quijote*, en *op. cit.*, tomo I, pp. 348-349.



La emoción española ante el mundo no es miedo, ni es jocunda admiración, ni es fugitivo desdén que se aparta de lo real, es de agresión y desafío hacia todo lo supra-sensible y afirmación *malgré tout* de las cosas pequeñas, momentáneas, míseras, desconsideradas, insignificantes, groseras<sup>37</sup>.

Pero, cuando escribe, a Ortega le fallan los antecedentes. Quiere hacerlo en español, que ya es un problema. Pero tiene además que plasmar su pensamiento en torno a una razón vital que atiende lo que hasta entonces no ha interesado a la filosofía. Como Bergson, intenta superar el carácter estático del lenguaje con una nueva terminología que transmita la fluidez de la lengua, pero al no tener un lenguaje adecuado con el que expresar la dimensión vital que propone, tiene que arrancar del habla corriente. Toma una palabra y la maneja con toda su intensidad significativa directa; porque aunque hubiera querido echar mano de la terminología tradicional, como escribe Araya<sup>38</sup>, no hubiera podido: su preocupación no es la de los filósofos que lo precedieron. La filosofía no tiene un género (donde quedan los demás aspectos lingüísticos recogidos) para expresarse, por lo que cada pensador –advierte el propio Ortega– ha tenido que adecuar su pensamiento al género que ha creído más conveniente<sup>39</sup>. Para él el ensayo (con ese modelo de autobiografía que fueron las *Confesiones* de Agustín de Hipona), que exige una perfecta unión entre el pensamiento y la forma en que se expresa<sup>40</sup>. Escribe artículos (en periódicos y revistas), ensayos, prólogos, estudios, cursos, conferencias, brindis y tratados, que, aunque son una fragmentación en su pensamiento, responden a la circunstancia concreta del madrileño, la que siempre consideró su tarea, ser mentor espiritual en España, le obligó a llevar a la filosofía allí donde pudiera ser leída por los españoles de carne y hueso. Entendió que lo suyo debía ser hacer filosofía *ad usum hispanici*<sup>41</sup>. Desde sus primeros artículos, en 1902, en “Glosas”, se percibe ya su estilo<sup>42</sup>: ese barroquismo que reconoce él mismo y el dramatismo que trasmite al lector; un dramatismo aprendido de Cohen que para quienes asistieron a sus cursos y conferencias no es más que el poso de la fuerza dramática de sus actuaciones públicas, que consistía

---

<sup>37</sup> ÍDEM, “Arte de este mundo y del otro”, en *op. cit.*, tomo I, p. 200.

<sup>38</sup> Cfr. ARAYA, G., *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*, Madrid, Gredos, 1971, p. 169.

<sup>39</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Pasado y porvenir para el hombre actual”, en *op. cit.*, tomo IX, pp. 638-639.

<sup>40</sup> REGALADO, A., *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 207-208.

<sup>41</sup> SILVER, P. W., *Fenomenología y razón vital. Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 29.

<sup>42</sup> ARAYA, G., *op. cit.*, p. 66.

—escribe Senabre<sup>43</sup>— en que, una vez enunciado el tema al principio, en vez de dirigirse rectamente hacia él, iba introduciendo temas secundarios, en los que se iba deteniendo. En el lector, o en el oyente, crece la tensión ante el estímulo del tema propuesto y la inquietud por el camino, lleno de paradas, que dibuja Ortega, ya que su inquietud intelectual lo lleva a tratar varios problemas en una sola comunicación en los que no se puede detener más que un momento. Pero, como le he leído a Carlos Bo, al contrario que Unamuno, nunca se pierde en sus discursos, sino que va postergando el tema propuesto inicialmente a favor de otros que cobran nuevo protagonismo. En *Prólogo para alemanes* escribe: “La involución del libro hacia el diálogo: este ha sido mi propósito”<sup>44</sup>. Con lo que esta dialéctica irónica puede superar los obstáculos con que se encuentra la razón vital: el absolutismo, el subjetivismo y el relativismo.

Frente al vocabulario más abundante de coetáneos suyos como Pérez de Ayala o Gabriel Miró, la riqueza de su literatura, dice Senabre<sup>45</sup>, surge de las combinaciones infinitas que le ofrece la lengua sin salirse del sistema.

Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien implica cierto radical desnudo<sup>46</sup>.

Hincha los vocablos con fórmulas superlativas, o los desinfla, volviéndolos caricaturescos. Su primer objetivo es enseñar al lector, desde su vocación pedagógica, a lo que supedita la forma de sus escritos, con los modos populares, las locuciones, los giros y los refranes. Sabe que el casticismo de sus palabras, a veces real y otras veces aparentemente espontáneo, es el medio eficaz para llegar a él. Con sus recursos juglarescos (que ha trabajado Araya)<sup>47</sup>, destinados a hacer que su escritura sea lo más parecida posible a la conversación. O con la etimología (que ha trabajado Luis Gabriel-Stheeman)<sup>48</sup>, con una función retórica, necesaria para persuadir y disuadir al que lo leía. Con una presentación más desenfadada, en la que es capaz de encontrar un hueco en

---

<sup>43</sup> SENABRE, R., *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1964, p. 261.

<sup>44</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Prólogo para alemanes”, en *op. cit.*, tomo VIII, p. 18.

<sup>45</sup> SENABRE, R., *op. cit.*, p. 36.

<sup>46</sup> ORTEGA Y GASSET, J., “Misericordia y esplendor de la traducción”, en *op. cit.*, tomo V, p. 434.

<sup>47</sup> ARAYA, G., *op. cit.*, p. 152.

<sup>48</sup> Cfr. GABRIEL-STHEEMAN, L., “La etimología como estrategia retórica en los textos políticos de Ortega y Gasset”, en *Revista de Estudios Orteguianos*, 1 (2000), pp. 121-134.

cada argumentación más compleja para darle un elemento anecdótico, un momento de distensión, y rebajar así su exigencia al lector.

Son muchos temas que expone o propone sin desarrollar del todo que tienen su correlato en los registros estilísticos nuevos con los que adecua pensamiento y forma, primero en él y, luego, como referente, en la prosa ensayística posterior en español,<sup>49</sup> deudora sin paliativos de cada uno de los registros de Ortega; pero también, como ha escrito Ferrater Mora, predispuesta al conglomerado de formas no sistemáticas que es el ensayo, como recurso de los que no han tenido modernidad, de los que sienten la vida, diría el propio Ortega, como un dolor de muelas:

Alguien que, como el hispánico, se siente a sí mismo como un existir concreto, y siente que toda realidad está suspendida de la existencia, puede, por lo tanto, naturalmente y sin esfuerzo, expresarse en el lenguaje de esta filosofía [la razón vital], vieja para él y nueva para el mundo. [...] La filosofía en castellano ha sido constitutivamente asistemática, fragmentaria, si se quiere 'literaria', porque solo en lo expresivo, en lo parcial y en lo incoherente ha visto que podía no falsear la realidad integral que buscaba. En vez del universo denso, compacto y sin poros del racionalismo tradicional, el universo esponjoso e incierto en el cual no hay seguridad, pero en el cual hay esperanza<sup>50</sup>.

Un género que, incluso, estos últimos años ha abierto un surco nuevo con su simbiosis con la novela: con la digresión que rompe sin miramientos el ritmo de la trama para sacar una reflexión con lo sucedido a los personajes (con las paradojas terminales, de Kundera)<sup>51</sup> y, de ahí, una exploración de la vida, como ha escrito Javier Marías. Avisa Volpi: "Acaso la unión de la ficción con el ensayo represente el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días"<sup>52</sup>. En las antípodas, paradójicamente, de lo que postulaba Ortega para la novela. Pero esa es otra cuestión. La clave aquí es que la imagen clásica del pensador concentrado, abstraído de todo cuanto acontece a su alrededor, se ha ido diluyendo estos últimos cien años hasta no quedar ya nada de ella. Es la de quien escribía tratados que se cierran sobre sí mismos con una arquitectura

---

<sup>49</sup> Cfr. SENABRE, R., *op. cit.*, p. 257.

<sup>50</sup> FERRATER MORA, J., *Razón y verdad y otros ensayos*, Puerto Rico, Ediciones Espuela de Plata, 2007, p. 42.

<sup>51</sup> KUNDERA, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 22.

<sup>52</sup> VOLPI, J., *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 36.

perfecta para que cada elemento quede ensamblado en el todo, sin resquicios. Es, de hecho, la que exagera Gulliver con los habitantes de Laputa:

Al parecer, las mentes de estas personas se enfrascan tan intensamente en especulaciones que no pueden ni hablar ni oír lo que otros les dicen si no se las hace volver en sí con algún contacto externo sobre los órganos de habla y del oído<sup>53</sup>.

La alternativa, ahora, en cambio, frente a tanta autonomía, es –cada vez más– dejar caminos abiertos, cambiar el punto final por uno o muchos hipervínculos que prolonguen indefinidamente la obra, mucho más dúctil, para que esta no tenga que cerrar vías en falso, para que la construcción perfecta no se convierta en fortaleza, impenetrable para toda realidad. Escribe Pla en uno de los pocos libros que salvó la literatura española a mediados del XX: “Viajando en autobús, el vuelo es gallináceo”<sup>54</sup>. Ahí –exactamente ahí– está la cuestión: en saber dar con el vuelo gallináceo: los amarres de la confesión personal, los brazos que agita el naufrago, el antídoto que Ortega encuentra en la cultura mediterránea.

---

<sup>53</sup> SWIFT, J., *op. cit.*, p. 146.

<sup>54</sup> PLA, J., *Viaje en autobús*, Barcelona, Destino, 2010, p. 11.