



**FILOSOFÍA DE LA RAZÓN VIVIENTE Y
HERMENÉUTICA DRAMÁTICA.
DEL DRAMA DE LA RAZÓN A LA RAZÓN DEL DRAMA**
José M. Sevilla

A J.L. Alonso de Santos, E. Hidalgo-Serna
y J. Villalobos, de *camino a la razón dramática*.
«La vida humana es, por lo pronto, faena poética,
invención del personaje que cada cual, que cada
época tiene que ser». (Ortega y Gasset)¹

Abstract: In the light of a new “southern” style of thought (meridional or “mediterranean” philosophy) from the perspective of a “problematic and narrative reason”, this essay proposes a “meditation” about a vital and poetic “dramatic reason”. Such a perspective is in sharp contrast with the abstract, theoretical and contemplative one in which that same “poetical reason” is usually embedded. The goal of this essay is to show that, from a philosophical point of view, “dramatic reason” is the way “vital reason” (Ortega) exists inside “poetic reason” (Zambrano).

Key words: Dramatic reason, vital reason, hispanic philosophy, Cervantes, Vico, Gracián, Ortega y Gasset, Zambrano, “Poetic Logic”, dramatic art, philosophical hermetics, poetic thought.

¹ J. Ortega y Gasset, *Prólogo para alemanes*, in *Obras Completas*, Ed. Taurus – Fundación José Ortega y Gasset, Madrid 2004-2010, 10 tomos, t. X, pp. 123-165: 137. *Obras Completas* citadas en adelante OYGOC.

I.1. Filosofía vivible

He argumentado en otros ensayos² cómo en consonancia con la razón viviente se halla el concepto de filosofía vivible. No se recoge bajo esta expresión un ideario de simple filosofía existencialista, sea como metafísica de la existencia o como filosofía de la vida, si bien parece hoy una actitud casi necesaria frente a tantas nuevas filosofías de la insistencia en la inexistencia. Aquello que emerge bajo el concepto de filosofía vivible es la expresión, casi eslogan, de *vivir la filosofía*. Ésta no debe entenderse restrictivamente como una mera modalidad de conocimiento de las esencias, menos aún como un pretendido conocimiento epistémico de lo real; ni siquiera como una esforzada interpretación de los fundamentos de lo que hay. Es también, o debe serlo para resultar completa y auténtica, *sabiduría* cual modo de vida con afán de racionalidad y compromiso por la verdad en nuestro existir. Así pues el postulado de una manera de vivir conforme al pensar, con la intención de *saber* a qué atenernos en la vida y vivirla lo más plena y auténticamente posible. Si la existencia humana se da como devenir, como posibilidad de ser algo, venir de otro (*ex*) y mantenerse siendo (*sistere*), es decir, un estar fuera de sí decidiendo y eligiendo ser dentro de sí algo propio y auténtico; entonces este ser propio consiste (*cum sistere*) en elegir, decidir y seleccionar. Como dice Ortega, el hombre está condenado a tener que elegir, por eso el sabio es el “ser elegante”, aquel que “sabe elegir”. Pero no es igual una elección por capricho o azar que hacerlo con racionalidad y responsable decisión. La posibilidad de vivir la filosofía desde la concreta y particular circunstancia, abierta hacia una integración de perspectivas, se halla en las raíces mismas de nuestro pensamiento mediterráneo. Por ejemplo, la peculiar filosofía estoica de Séneca trata de ser “vivable”, lograr el vínculo entre una vida sabia y feliz y una racionalidad amable, no despótica, virtuosa³. No menos que la filosofía

² Cfr. J.M. Sevilla *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, Anthropos, Barcelona 2011; Id., «Ortega y el pensamiento sureño. Acerca del norte y el sur de la filosofía», in P. Badillo - J.M. Sevilla (eds.), *La brújula hacia el sur. Estudios de filosofía meridional*, Biblioteca Nueva, Madrid 2016, pp. 157-199; Id., «Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento», in A. Scocozza - G. D'Angelo (eds.) *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura*, Penguin Random House (Taurus), Bogotá 2016, 2 tomos, t. II pp. 483-506. [N.d.A.- La reflexión sobre la temática del presente artículo se complementa con un ejercicio hermenéutico llevado a cabo en mi artículo *Pensamiento dramático y razón poética. La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque*, escrito para el *Bollettino Filosofico*; por lo que se recomienda la visita del mismo].

³ Séneca, *Sobre la felicidad*, trad. esp. de J. Marías (1943), Alianza Ed., Madrid 1980.

humanológica de Giambattista Vico, que marida la vocación de conocer de *verdad* con la vivencia de la *certeza* de existir. Ni menos que la filosofía *mediterraneísta* de Santayana, el raciovitalismo orteguiano y, con más implicación biográfica, el pensar de la razón poética de Zambrano.

Una filosofía vivible no busca la solución de los problemas a cualquier precio, pues no pretende ni supone que dichos problemas sean de por sí apriorísticamente solucionables ni que la filosofía tenga las claves salvíficas que, cual pretenciosas filosofías aplicadas, solucionen radicalmente y para siempre los problemas de la realidad de la vida. Al decir “el problema de la realidad”, adviértase que el sustantivo a la vez adjetiva: el problema filosófico real es la realidad problemática de existir viviendo. Ante este trance, la naturaleza de la filosofía vivible constituye una mediación: la de vivir en la mediación que supone la razón. Mas una razón mediadora, vital y narrativa; como en la propuesta zambraniana –frente a la figura de la “razón pura”– de una “razón dulcificada”. Ésta última, lejos de representar una pretensión por trascender *olímpicamente* la realidad de la circunstancia (de *mi* circunstancia, la de cada cual), se hace instrumento para la asunción, siempre problemática y dramática (como lo son el mundo y el yo), de la razón en la vida y viceversa. Dicho aspecto hermenéutico vitalista no significa otorgamiento a la filosofía de una condición consoladora, sino, más bien, proyecto existencial activista y dinámico ante la confrontación de ese frente problematista que denominamos “realidad”. Una realidad que no es más ni menos que el drama en el que el hombre se encuentra siendo algo que no es únicamente –y a veces ni principalmente– él mismo.

Postulando insumisión ante el presunto dilema de tener que elegir entre “vida” o “razón”, entre impresión y sentimiento o concepto, Romanticismo o Ilustración, nos mostramos insumisos ante la tradicional dicotomía de “palabra” e “idea” nacida de la escisión de aquel lógos originalmente pensamiento y lenguaje. Quizás, como antaño otro caso en 1923⁵, el “tema de nuestro tiempo” presente sea aún el de conciliar en el cuerpo y el alma de nuestra filosofía los contrapuestos estilos de pensamiento que, siguiendo la terminología de Ortega, en anteriores ensayos he denominado *germanismo* y *mediterraneidad*, con una

⁴ Cfr. M. Zambrano, *El pensamiento vivo de Séneca*, Cátedra, Madrid 1987, pp. 16-17, 45.

⁵ Cfr. J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, in OYGOC, t. III (2005), pp. 557-655.

clara reivindicación por mi parte de una filosofía *sureña*, un filosofar al Sur del pensamiento⁶.

Lo mismo que resulta inconcebible una razón sin vida, tampoco se halla vida humana auténtica sin razón. Lo cual no significa, para el supuesto de una filosofía *sureña*, tratar sólo de articular conforme a una esencia la “vida pensada” (el sujeto interioriza la vida en la conciencia y busca la verdad de aquélla desde la pura razón), sino que implica historizar y narrar la misma “vida vivida” humanamente (la razón dentro de la vida y no como una realidad externa y al margen de ella), e integrar así, en esta historización, la experiencia vivencial de pensar la vida. Justo porque la vida es un problema, y desde el primer momento de la conciencia al hombre mismo se le convierte en drama, se hace necesaria la filosofía. Toda vida narra biográficamente una historia consistente en haber tenido cada uno que habérselas con el problema de qué hacer con su vida, de cómo “vivirla” intentando desanudar cuestiones y desatar respuestas. No se busca el hallazgo, y menos aún la imposición, de una presunta ni pretendida idealizante “razón de la vida”; sino que se intenta con esfuerzo, con dramático esfuerzo, y normalmente no menos dramáticos resultados, una ejecutiva vida como razón y una razón que posee vida: como dice G. Santayana, en su *The Life of Reason* (1905-1906), un «arte de vivir», «una función humana» y «una forma de vida»; o como confirma Ortega, órgano, «forma y función de la vida»⁷. La filosofía para ser plena ha de consistir en algo vivible. No pura especulación ni idealismo, en cualquiera de sus múltiples representaciones, sino ejercicio de “mente viviente” y de “razón viviente”, que suscribirían tanto Santayana como Ortega. Marcha de vida de la razón y desempeño de razón vital. La razón de la vida fundando la vida de la razón, de camino hacia una evolucionada razón “impura”, mestiza de impulso y reflexión, dramática y narrativa, como real órgano vital del ser humano.

I.2. Filosofía creadora y narradora

Desde que Platón puso en *Fedro*, cual ventriloquía de Sócrates, la delimitación del *philosophos*, suele tenerse a éste como un *teorético*, un sujeto enfrascado en

⁶ Cfr. de J.M. Sevilla los ya citados (v. nota 2 *supra*): «Ortega y el pensamiento sureño. Acerca del norte y el sur de la filosofía» y «Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento». Vid. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, in *OYGOC*, t. I (2004), pp. 745-825.

⁷ Vid. G. Santayana *Vida de la razón*, trad. esp. abreviada de A. De Kogan y ed. de J. Beltrán Llavador, Tecnos, Madrid 2005, pp. 152, 156-157; y J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, cit., p. 612.

la *teoría* o visión de la realidad. En *República* habla de esa condición teórica –del carácter mirante profundo del filósofo que escudriña en el drama de la razón– distinta a la del mero *philoteamón*, o amante de mirar en los espectáculos la razón del drama⁸. Para Platón el *philosophos* retiene la figura de observador, pero volcada en la intencionalidad rebuscadora propia del indagador profundo que persigue la causa o razón de las cosas; figura del contemplador de la Belleza y de la Verdad con mayúsculas. Incluso el insigne Ortega se empeñó –así en sus ejercicios espirituales de *El Espectador*⁹– en modular la imagen de hombre teórico que supuestamente define al filósofo. Por tanto, queda el filósofo relegado a ser un especulador del mundo que, oculto en la oscuridad de los principios, mira a éste reflejado en la imagen inversa de un espejo. Queda el alma del filósofo, para Platón y para Ortega, congelada en la figura de aquel que sentado en la oscuridad mira hacia un proscenio resplandeciente de candilejas, como el espectador del gran teatro que no pretende divertirse, ni tiene por objeto actuar en la representación, ni tampoco contribuye en la escenificación de lo real. Él es el espectador que con su mirada busca la trama oculta de lo bello en la obra del mundo; el solícito mirante cuyo quehacer se centra en tratar de “ver” la verdad de la realidad toda, en contemplar la esencia misma del drama de la vida. Mas la filosofía no es mero espejo del mundo. Por mucho que estas metáforas, espejo (reflexión) y teatro (escenario), tengan su consistencia en la historia de la filosofía, no representan ni esencial ni plenamente el concepto de filosofía.

Pero este mismo razonamiento y el parangón entre filosofía, narración y dramaturgia nos sirve para argumentar que también el saber filosófico se nutre del obrar y de la acción; y no sólo de la contemplación transcendental. Es decir, la filosofía tiene una condición *creadora*. Mas, dejando a un lado ahora este argumento, si bien de vital importancia para la filosofía, podemos plantearnos, invirtiendo los términos, cómo –si se indaga en el asunto– se aprecia que, a la inversa, la acción creadora, poética, dramática posee ella misma una dimensión filosófica, con una función no especulativa abstracta, sino ingeniosa y concreta. Ahora bien, este postulado puede ser visto desde dos ángulos: A) Desde la perspectiva del filósofo (teórico) que indaga esa virtud filosófica en la creación (poética, dramática, plástica, musical, etc.) a través de las dimensiones epistémicas o hermenéuticas como la ontología o la estética. Esta

⁸ *Rep.*, 476a-c. Cfr. Platón, *La República*, ed. bil. por J.M. Pabón y M. Fdez. Galiano, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1981, 3 tomos (1ª ed. 1949), t. II, pp. 161-163.

⁹ En J. Ortega y Gasset, *El Espectador* I-VIII (1916-1934), in *OYGO*C, t. II.

mirada desde el lado del (*bíos*) *theoretikós*, del espíritu teórico, de la vida contemplativa, no significa que la filosofía quede presa en la mera razón de ser del “espectador”. Esta actitud filosófica mostrativa (fenomenológica) e interpretativa (hermenéutica) del hecho creador es también creadora de conocimiento. Como ha esgrimido el metafísico José Villalobos, especialmente en *De la belleza de la filosofía* (2004), pero también en su *Memoria declarada de la música* (2003), la filosofía puede hacer y decir –además de con verdad– con belleza, aunque su objeto sea, por ejemplo, la verdad y la belleza de la creación dramática o de la plástica o de la musical¹⁰. B) También puede ser indagada una clara condición filosófica desde el lado del creador, o sea, una condición pensante inmanente desde la perspectiva del propio creador-autor (poeta, novelador, dramaturgo), en cuyo punto de vista se articula la unión del espíritu (*noûs*) *poietikós*, creativo, y del (*bíos*) *pathetikós*, sintiente. Sin tampoco anular por ello el aspecto de (*bíos*) *theoretikós*, pues esta contemplación no resulta propiedad exclusiva del “espectador”, sino más bien del autor (y también del co-creador).

Esta segunda dimensión problematista de la relación entre razón filosófica y creación artística es la que, quizás, más interesaría a un planteamiento como el nuestro en estas páginas. Tema que bien vale una confrontación desde diversas perspectivas, sean éstas las filosófico-teoréticas, las creadoras, o las co-creadoras. Mas cabe advertir que ambos modos no se oponen, sino que se complementan. Como aquellos etruscos y romanos *dii consentes*. Como aquel originario *lógos* que, antes de escindirse en dos, originalmente era unitaria e indeliblemente *palabra* y *razón* que se presentaban y ocultaban juntas, como divinidades *cómplices*. Reivindicar el vínculo entre ambos modos centra la meditación de estos apuntes para un ensayo. Si la razón viviente, además de vivible, late también en la creación dramática, cabe preguntarse si es una estricta razón poética, o más ampliamente puede considerarse pura razón narrativa. *Khre eu mála pollón ístoras philosóphous ándras éínai*, queda en el fragmento 35 de Heráclito¹¹. Es necesario que los hombres *filósofos* sean *narradores* de muchas cosas. Condición del filósofo, la de ser amante de saber y poseedor de facilidad para hacer, para “estar enterado” de muchas cosas y “testimoniar” lo

¹⁰ J. Villalobos, *Memoria declarada de la música*, Editorial Kronos, Sevilla 2013; Id., *De la belleza de la filosofía* (Discurso leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras), Fundación El Monte, Sevilla. Reed. rev.: Fénix Editora, Sevilla [disponible digital].

¹¹ Heráclito, *Fragmentos*, in *Die Fragmente der Vorsokratiker*, von H. Diels, Weidmannsche, Berlín 1909, t. I, pp. 54-86: 67.

que sabe. Como comenta Jean Pierre Faye, el filósofo para Heráclito es aquel hombre que sabe contar (*reor*, calcular, pesar-pensar) “con” muchas cosas y sabe narrar (contar, relatar) muchas cosas. «“Filósofo” y “narrador”, *philosophos* e *hístor*». Devenir y despliegue de su ser en su contrario: «el filósofo surgió del lado de aquel que simplemente cuenta: es aquel que conoce lo que cuenta»¹². Facultades contrastivas integradas en el filósofo-narrador como cualidades indagadoras. ¿Por qué no, entonces, a la inversa, también en el narrador-filosófico?

Decir y pensar son facultades indesligables y cómplices. La facilidad de una depende de la otra. Bien lo han afirmado nuestros más fértiles humanistas y promotores de la filosofía retórica, desde Vives a Vico, defensores de la narratividad de la razón. Lejos de definirse como un simple conjunto de facultades operativas (sentidos, fantasía, razón), Vico nos enseña que la *mens* humana se constituye mediante la integración de los modos de pensar y de decir que facultan la comprensión. Para la “*mens* viviente” –en expresión de Santayana– las viquianas «*modificaciones de la mente humana*» son “facultades” entendidas como “facilidades de hacer” o posibilidades de creación –que define Vico en su *De antiquissima Italorum sapientia* (1710)–; y a su vez como las guisas o modos del espíritu humano, desplegándose y narrándose como historia y cultura –que expone la *Scienza nuova* (1744)–¹³. O sea, el cómo “hacerse” de lo hecho. En consonancia, la narración es tanto arte como saber: sabiduría que cuenta el aparecer de lo que hay, de lo que va siendo y al momento ya ha sido. El modo en que se cuente, constituye ya el arte de la narración, la habilidad o facilidad (*téchnē*) para tramar una historia, narrarla y manifestar mediante la historia contada el despliegue de una *razón de ser*, de una verdad. Así la «prueba» dada por Vico de que «cuando quien hace las cosas es él mismo quien las narra, entonces no puede ser más cierta la historia»¹⁴. Por su lado, establecer la *trama*, sea de una obra dramática o novelesca, consiste en ejercer un pensamiento ingenioso que extrae sus elementos del interior de la

¹² J.P. Faye, *¿Qué es la filosofía?*, trad. esp. de J.C. G^a-Borrón, Ediciones del Serbal, Barcelona 1998, pp. 26-27.

¹³ Cfr. cap. VI de *De antiquissima*, in G. Vico, *Opere Filosofiche*, a cargo de P. Cristofolini, Sansoni, Florencia 1971, pp. 55-131: 112-115; y cfr. § 331 de la *Scienza nuova*, G. Vico, *Opere*, a cargo de A. Battistini, Arnoldo Mondadori, Milán 1990, 2 tomos, t. I, pp. 411-971: 541-542 (*Opere* en adelante citadas GVO).

¹⁴ *Scienza nuova* § 349; in GVO, p. 552.

imaginación del autor, ligando partes con un sentido (*ligamen, argumentum*)¹⁵ y disponiéndole a esos elementos ficticios un orden lógico, una lógica fantástica. Tramar un drama es, pues, la acción del pensamiento ingenioso donde la razón teje la red de las contexturas de una obra. Mas, también, este tramar dramático faculta para llevar adelante, con prudencia antes que con astucia, que dice Gracián en la máxima CCXIX de su *Oráculo manual y Arte de ingenio* (1647)¹⁶, un asunto *ex novo* problemático y dificultoso, en lo posible inédito e inaudito hasta entonces. Significa, pues, esta razón poética en ejercicio inventivo la habilidad de construir y ejecutar una trama. Una actividad del *ingegno* que, además de Gracián o de Vico –quien lo considera la facultad indagadora para descubrir cosas nuevas–, Ludovico Muratori definió en el libro II de *Della perfetta poesia italiana* (1706) como la facultad y «fuerza activa» mediante la cual el intelecto no solamente reúne y unifica elementos, sino que indaga y descubre «la similitud, relaciones y las razones de las cosas»¹⁷.

Así pues, también hay una razón de la sensibilidad, un pensamiento intuitivo, un conocimiento verdadero imaginativo. Hay un *lógos* ingenioso, junto al discursivo; un pensamiento metafórico además del conceptual abstracto. Razón es, indistintamente y de manera complementaria, *lógos* poético y noético, *lógos* narrativo y discursivo. De hecho, la razón es límite fronterizo de toda narración. Es la realidad fronteriza entre lo que es y lo que no es; el límite en que adviene algo donde nada había, o donde dejar de ser aquello que era. Luz abierta en el claro del bosque. *Lógos* que permanece oculto dentro de toda realidad, por pequeña o por insignificante que ésta sea, a la espera de que una mente lo extraiga y desvele la intimidad de la cosa. Swedenborg parece que halló el secreto del universo en la cabeza de un piojo. Simmel proponía dirigir la mirada hacia la razón en las cosas pequeñas lo mismo que en las grandes. Benjamin amaba la lógica contracta de las miniaturas. Ortega y Gasset nos hablaba de un *lógos del Manzanares*. Fruto de la quiebra occidental de un *lógos* escindido en palabra e idea, y herencia de un devenir de la razón al margen de la vida, suelen

¹⁵ La *ratio*, consistente en ser un «término medio» para los escolásticos, según Vico era llamada por los latinos *argumen* o *argumentum*, vinculado al ingenio. Cfr. *Opere Filosofiche*, a cargo de P. Cristofolini, cit., pp. 122-123.

¹⁶ Gracián, B., *Oráculo manual y arte de prudencia*, in *Obras Completas*, Biblioteca Castro - Turner, Madrid 1993, 2 tomos, t. II., p. 275.

¹⁷ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Società Tipografica dei Classici Italiani, Milán 1821, t. II., p. 5. Véase el cap. III, apdo. 4 de J.M. Sevilla, *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática*, citado.

ser los pensadores quienes llevan a cabo esta labor abstractiva mediante el concepto. Lo que no invalida el proceso extractivo de los creadores, cuya vivencia de un modo de razón en su concreto ser-poético posibilita también un conocimiento verdadero de la realidad.

I.3. La «lógica poética» de Vico, more dramatis

En toda obra dramática hallamos creación, narración e interpretación. Una representación de lo real que implica, a su vez, un “modo de conocer” la realidad y una verdad poética. Este modo de conocimiento no es, obviamente, el científico demostrativo; pero sí, indiscutiblemente, un conocimiento mostrativo, un saber compositivo. Tal sabiduría, o “saber trágico” desde la Antigüedad griega, implica, además de mostraciones de interpretaciones de lo real a través de las formas (a veces irreales pero verosímiles) dramáticas, también una conciencia de infinitas posibilidades de interrogarse por el yo dentro del mundo y de revelar en la narración de cosas concretas el drama universal de la vida humana, certeza mediante la cual comprendemos una parte concreta de la realidad y, a su vez, entendiendo eso “otro”, por pequeño que sea, nos entendemos algo más a nosotros mismos.

En el uso creador y expresivo del lenguaje se metamorfosea el espíritu humano en semántica cultural y, de este modo, en ese otro estado, moviente de significados, no quiescente como es el natural, se trasciende a otro nivel de conciencia de ser. El lenguaje abre claros. Gracias a la palabra creadora el hombre comprende la realidad desde un ángulo nuevo hasta entonces y más alto: el de la apertura de una significación. Claridad. Conquista de lógos semántico que permite, tanto al espíritu creador (el autor) como al co-creador (los recreadores de la obra), además de superar la circunstancia concreta de su *ser-ahí*, de su existencia humana concreta, también cambiar o modificar la condición propia de su *ser-así*, es decir, transformar la manera en que cada uno en su vida se atiene a las cosas. Problematismo desnaturalizado y transfigurado en vida semántica, que el poeta abre al mundo, a la par que éste –como piensa Vico– ofrece mediante la imaginación creadora un sentido a lo que no lo tiene, establece límites de orden y de comprensión donde hasta entonces no los había. Su razón poética («lógica poética», según el napolitano) responde a una «necesidad» de pensamiento y expresión.

Toda obra dramática –y por extensión toda obra de arte– es un saber del límite; y tiene su ser en la limitación. Eso está en la conciencia del héroe trágico, cuyo heroísmo no le viene de una ciega aceptación del destino, sino de su conciencia

de limitación frente a éste, al que sin embargo se enfrenta. El drama de la vida radica, de principio, en el temor ancestral a considerar la vida sin mí. Temor a la muerte. Mas temor por propia conciencia de existir sabiéndose finito, aunque tendiendo (o quizás *pretendiendo*) al infinito; mortal, pero anhelando la inmortalidad; temporal y caduco, mas sin embargo imaginando modos de eternidad. El verdadero drama no está en pensar el límite de qué será de mí cuando fenezca; sino en cargar con la conciencia de qué será la vida limitada sin mí. En *El árbol de la ciencia* (1911) Baroja plantea el dilema entre vivir y saber, entre el árbol de la vida y el árbol del conocimiento. Unamuno en *Niebla* (1914) narra el desgarramiento producido entre el anhelo de eternidad y la inevitabilidad de la muerte; entre el deseo de pervivir y la conciencia trágica de una existencia limitada. Andrés Hurtado, Augusto Pérez, como tantos otros, son personajes angustiados en la busca de un ser que sea más ser; de un conocimiento que trascienda el propio dolor de existir sabiendo que se dejará de ser sin mí¹⁸.

Limitación fronteriza entre lo que es y lo que no (clásicamente el ser y la nada), al borde del claro acaece en la palabra original lo inédito, lo inaudito y lo impensado. Igual que la filosofía. Pues también ella, al preguntar por las causas y los primeros principios, persigue los límites. No menos inquietud ontológica que muestran la poesía, la literatura y la dramaturgia dentro del ámbito de los saberes humanos. Como bien aconsejaba el ilustrado español M. G. de Jovellanos en su *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias* (1797), no hay que considerar a la filosofía «ajena ni distante» de los conocimientos literarios: «¿Y por ventura no pertenece también la filosofía a los estudios del literato?»¹⁹.

A través del mundo de las *interpretaciones y representaciones* (tan propio de las artes dramáticas), mediante el despliegue de las facultades del ingenio y de la fantasía, el autor dramático, como el novelista, no sólo “hace” mundos *sub specie poematis*, sino que, porque los hace, los conoce verdaderamente. Además de aumentar el universo en una pluralidad de multiversos, como quien amasa mediante posibles la esencia de lo real, también ofrece un modo de concebir la realidad, de desvelar la verdad y de revelar algo de lo que hay. Puede afirmarse

¹⁸ P. Baroja *El árbol de la ciencia*, ed. de P. Caro Baroja, Cátedra, Madrid 1985. M. de Unamuno, *Niebla*, ed. de G. Gullón, Espasa Calpe, Madrid 1987.

¹⁹ M.G. de Jovellanos, *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, in *Obras in prosa*, ed. de J.M. de Caso, Castalia, Madrid 1976, p. 218. Vid. M^a J. Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, CSIC, Madrid 1999.

sin rubor alguno que hay profunda sabiduría bajo la «lógica fantástica» del mito, de la poesía y del arte. Mas hemos de preguntarnos si en la contextura de estas formas lógico-imaginativas, y por extensión en la narrativa literaria y en la dramaturgia, acontece en la sabiduría poética algo que pueda por idoneidad o por afinidad denominarse “pensamiento filosófico”. No hay dudas acerca de la filosofía ligada a la narrativa, así en España desde el *Quijote* hasta el género noventayochista de la novela filosófica; más también en el resto de Europa durante la crisis decimonónica de fin de siglo. Tras la intuición trágica y dentro de la interpretación dramática se aprecia una evidente función de pensamiento ontológico poético, “metafísico fantástico”.

Ciertamente no cabe pensar que ese modo creador proceda especulativamente –como es propio de la filosofía moderna– *more geometrico*, o sea, a la manera demostrativa de la matemática (según el ideal de Descartes). No obstante, la facultad ingeniosa del creador sí que actúa *more dramatis*, al modo mostrativo de la vida misma. Porque la vida no demuestra, sino que muestra. Se muestra. En este sentido, el arte dramático, aun cuando sea reflexivo abstracto a veces, enraiza en la sensibilidad y vitalidad. En su corazón late una “razón poética”, vital y narrativa. No es asunto de discusión romántica el si más que imitar el arte a la naturaleza, ésta imita a aquél. Lo que parece obvio es que el arte invita a la vida y, a su modo humano, como libertad del espíritu, la vida emula al arte. Gracias a las metáforas del mundo que ofrecen los autores en sus ficciones (“ensayos” de verosimilitud), el hombre puede imaginar y representarse la problemática realidad en la que está inserto. Quizás por ello la razón dramática, que emerge del autor como vida sentida y vivida, tiene el efecto retorno del bumerán y vuelve al autor ahora como vida pensada, tan real, verdadera y humana la del creador como la de la creación. Demanda el sentido como la Criatura busca a Frankenstein; o como el Replicante de clase Nexus 6, Roy Batty, llevado por la conciencia humana de limitación temporal llega hasta el olimpo de la Tyrrell Corporation a la busca de respuestas del ingeniero creador.

La vida es un drama, pensaba Ortega y Gasset, porque es puro problematismo. La vida es un puro problema: algo dado y de lo que se debe saber qué hacer con ella. Como problema, no posee un alma razonable, sino, a lo más, una indómita y quijotesca sinrazón. Consecuencia del carácter dramático, el problematismo impele en filosofía a una razón vital, cual modo o guisa de saber a qué atenernos. A su vez, el drama de la vida se transforma en drama artístico, de modo que la dramatización (y en concreto en el arte dramático) funciona en torno a la presentación de un problema –de la vida como problema–, de un *conflicto* a

partir y a través del cual fluye en seres individuales concretos y por medio de circunstancias particulares una dirección hacia *il vero*, una razón común a partir de *il certo* de lo creado (*factum*). El drama se convierte entonces en personificación poética del problematismo de la vida, en razón vital poética. Como dijo Jaspers: El «drama es el proceso de encarnación de la “razón” en personalidades humanas»²⁰. Es decir, razón concreta; «razón poética», que dibuja Zambrano; razón dramática, que escritura José Luis Alonso de Santos; «sabiduría poética», como la definió aquel Vico que con voluntad prometeica sustrajo de la mente viviente el principio *verum ipsum factum* (lo verdadero es lo mismo que lo hecho) para entregárselo a todos los saberes humanos. Ese fuego lo había extraído la filosofía del fondo vital del primigenio saber trágico que es neblinosa conciencia (*certo*) y frágil conocimiento (*vero*) de las limitaciones humanas. Y, en nuevos tiempos de penuria y de escisión de los saberes, el humanista filosófico y retórico lo devuelve a la claridad de una multiplicidad de antorchas de conocimiento (el poético, el retórico, el histórico, etc.) y no sólo al especulativo abstracto, conceptual y demostrativo de la filosofía clásica.

Si, como dice una de las perlas del Talmud, quien salva una vida humana salva un mundo; ¿qué “mundo” no existirá cuando deje de existir “yo”? Si no salvo la circunstancia no me salvo yo²¹. Ese corazón trágico que late en el cuerpo de todo drama sabe que permanecerá “lo hecho”, el mundo creado y aumentado. El fuego que Vico bajó a buscar en los orígenes del mundo de la vida y en las primigenias hechuras simbólicas —que el perspicaz napolitano denominó «modificaciones de la mente humana»—, abrió el claro del pensamiento poético ligado a la conquista del espíritu, a la historia cultural, concibiendo a la naturaleza humana cual movimiento dentro del movimiento denominado historia. Alumbrado el hombre como autor y, a la vez, autoría; creador y creatura; individuo y narración; vemos ese mismo fuego concentrado en un principio epistémico que arde en la llama de la creación poética, del más puro *fare*, donde la luz de la verdad se identifica con el claro humano que abre lo creado en la naturaleza salvaje del bosque. Más aún, donde la única verdad es la que se hace o ha sido hecha. La verdad sentida e intuita, imaginativamente engendrada y con ingenio concebida, trasladada y compuesta mediante la actividad metafórica. La verdad representada e interpretada. Rasgo divino del

²⁰ K. Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, trad. esp. de N. Silveti, Ed. Sur, Buenos Aires 1960, p. 98.

²¹ J. Ortega y Gasset *Meditaciones del Quijote*, in OYGOC, t. I (2004), p. 757.

poeta. Aquel que conoce a la vez que hace; así, el dramaturgo sabe lo que narrando crea. O, dicho de otro modo, al contrario que el filósofo tradicional, que hace (filosofía) porque conoce algo (aunque ese saber sea que no sabe nada), el creador poético conoce algo porque lo hace y –como diría Aristóteles– sabe la “causa” de la “obra” (el drama, el conflicto, la trama, los personajes, el argumento).

Una *obra* dramática no es únicamente un resultado o producto imaginado. No sólo una fantaseada creatura. La obra es la “realización” misma, una faena mediadora de verdadero mundo humano, un quehacer de *noûs poietikós* (o aristotélico intelecto agente, mente viviente): un hacer-conocer que, por tanto, desvela una verdad²². Inversamente, para el filósofo la verdad se desvela por medio de un “conocer” que hay que “hacer”, conocimiento constructivista, cosas que pensar. Ahora bien, ambos dos son modos de conocimiento verdaderos, convertibles con el hacer. El uno, un saber fundado en la acción ingeniosa, imaginativa, intuitiva, en la labor poética; el otro, un saber alzado sobre el hacer reflexivo, racional, demostrativo. El *drama* se enraíza con lo que “yo hago” (*dráo*); como el *poema* es nombre del puro hacer creativo (*poieín*). La misma actividad poética se define como la acción de convertir pensamientos en hechos, y a la inversa. La revelación poética proviene, pues, de una conversión (*verum et factum convertuntur*). Hasta el mismo Ortega –coincidiendo sin ser consciente con la tesis central de la *Scienza nuova*– afirma sin empacho que «la poesía es un modo de conocimiento»; y que «lo dicho por la poesía es verdad»²³. La misma condición dramática de la vida, que empuja hacia el pensamiento filosófico, se encuentra concretada como núcleo conflictual del drama en que los personajes literarios son también, a la vez, aquello que no son: caracteres poéticos reales y seres imaginarios.

Razón dramática es, pues, el modo de existir que tiene la “razón vital” en la “razón poética”.

I.4. Preverdad y narración

En el núcleo poético de la razón dramática habita la impresión viva, la vivencia de lo sensible a la busca y conquista del concepto soñado. El corazón del drama no es pura impresión (eso sería otra abstracción como la de la razón pura), sino dinámica creadora, razón narrativa: la narración –la razón que narra–

²² Cfr. J. Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Verbum, Madrid 2008, IV, p. 271.

²³ J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente* (1949-1950), in OYGOC, t. X (2010), p. 188.

persiguiendo, como el ínclito Apolo a la esquivada Dafne a través del oscuro corazón del bosque; es decir, el sentido de la pura vitalidad que la luz civil acorrala hasta convertirla en laurel. Al igual que antes el arcano poeta teólogo, a través de la *poiesis* y el carácter fantaseado de los personajes el autor ingenia un mundo dentro de otro mundo, abre claros de bosque donde la palabra conduce a desvelar en el mundo vital ficcionado un relato del mundo vital real, aquel que es vivido, o sea, sentido, fantaseado e inventado, y también pensado racionalmente. La razón, no ya meramente abstracta y especulativa, sino transformada en narración, en lógos narrativo, se trueca en «momento dramático de pensar»²⁴, en efectiva concreción del compromiso del autor con la verdad, a través de una realidad fingida y emergente mediante el transformismo de *lo verosímil*. Lo verosímil que, antes incluso de la formulación de Aristóteles en el cap. XXIV de su *Poética*, constituye la verdad humana por excelencia, la verdad expresada del drama de la vida. Aquella misma verdad declarada como vida dramatizada por la literatura y por las artes escénicas, donde es preferible una verdad creíble aunque imposible, antes que algo posible pero increíble²⁵. *Lo verosímil* es, pues, la radical preverdad. De hecho, el valor de lo verosímil radica, como bien aprecia Vico, en que *il vero poetico è un vero metafisico*: «la verdad poética es una verdad metafísica, frente a la que la verdad física, si no se conforma a ella, debe tenerse por falsa»²⁶. Este axioma, formulado a partir de la certeza de “lo imposible creíble”, resulta fundamental para el dinamismo de la imaginación creadora; a saber: las verdades fruto de la razón poética son preverdades de idea, certezas experienciales a las que mediante la fantasía se amoldan (convertibilidad humana) las *verdades físicas* (o, digamos, de hecho). El postulado viquiano de una metafísica de la verdad poética como preverdad filosófica conforma un axioma que, como en el *Quijote* amasado por la fantasía de Cervantes con experiencias vitales, lleva implícita y sostiene una actitud hermenéutica no de índole filosófica-racional sino expresamente racio-poética, sólo igualable por algunos principios de la *razón poética* zambraniana. Es decir, ese axioma poético propone una comprensión del mundo a través del prisma del sentimiento y de la fantasía, en vez de por medio de lentes reflexivas. En este sentido, la comprensión implica una función activista del conocimiento

²⁴ Expresión de C. Morón Arroyo, *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, Gredos, Madrid 1976, p. 31.

²⁵ *Poética*, 1461b 9-11. Cfr. Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe por V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, p. 233.

²⁶ *Scienza nuova* § 205; in GVO, p. 513.

dinamizada en narración dramática. Comprender, más que aceptar la adecuación del intelecto con algo, supone una construcción, es crear el *algo* de cada cosa. Y la creación supone ya una comprensión, un saber la intimidad de la cosa a la que dota de sentido, puesto que uno mismo la ha hecho (el principio de la razón dramática es constructivista, no positivista: lo verdadero y *lo* hecho, no *el* hecho, se convierten entre sí). De conformidad con el conocido principio, la carga ontológica de la verdad recae sobre el hacer, sea éste poético, sea netamente filosófico. Del mismo modo, la facultad de comprender implica por parte del cocreador –lector, espectador, historiador, etc.– una actividad recreadora, una reconstrucción del *algo* que eleva a verdad de existencia la poética preverdad manifestada por el autor. Tanto en el caso del creador como en el del co-creador no es una verdad lógico-reflexiva la que fundamenta la relación del hombre y el mundo, sino el hecho de que en la creación dramática se fusionan la narración y la vida. Unificación en un mismo plano de la obra dramática y la vida humana, de una vida que es vivida y de una vida que es narrada, donde se posibilita la comprensión de –por seguir parafraseando a Pessoa– una vida que es pensada²⁷. Toda obra dramática excelente lo será en la medida en que su autor haya logrado extraer el *lógos* de una parcela del mundo humano. Escribir unas historias particulares significa abstraer de su intimidad la razón semántica de la historia de las vidas humanas; «ser fuente, manantial, profunda veta de humanidad»²⁸. En su obra, el poeta rehabilita el sentido primordial de la creación mediante la palabra: recrea la divina actividad genésica del decir-haciendo y hacer-diciendo. Como ha mostrado de manera persistente Ernesto Grassi en su programa rehabilitador del humanismo retórico, la palabra creadora, desveladora y donadora de sentido es la clave de un lenguaje metafórico, de un pensamiento ingenioso y de una filosofía retórica²⁹. Todas ellas dimensiones constitutivas de una razón problemática o dramática, indesligable ésta a su vez del drama de la razón problemática o vital. O, visto del revés, dimensiones de la razón viviente que abre el claro posible donde *descifrar* un sombrío problema, de aquellos tan humanos que, cuando quiere abrazarlos el análisis, sólo se tornan más oscuros. Escribió a propósito de ello María Zambrano en *El sueño creador* (1965):

²⁷ Cfr. *Tengo tanto sentimiento...*, in F. Pessoa, *El poeta es un fingidor. (Antología poética)*, ed. de A. Crespo, Espasa Calpe, Madrid 1982, p. 122.

²⁸ J. Ortega y Gasset, *Poesía nueva, poesía vieja* (1906), en OYGOC, I (2004), p. 97.

²⁹ Vid., entre otros libros del autor, E. Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Anthropos, Barcelona 1993.

Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser [...] analizarla. Analizarla es someterla a la conciencia despierta que se defiende de ella; enfrentar dos mundos separados de antemano. Descifrarla, por el contrario, es conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno atemporal donde yace. Lo que sólo puede suceder si la claridad proviene de una razón que la acepta porque tiene lugar para albergarla: razón amplia y total, razón poética que es, al par, metafísica y religiosa³⁰.

Ya lo había advertido Vico, como se ha visto, al afirmar que *il vero poetico* es un *vero metafisico*. Probablemente él suscribiría la tesis de que dicha *verdad poética* es la mayor y más grande verdad metafísica. La verdad por excelencia. Aquélla en la que el narrador experimenta su vida –como relator de asuntos humanos– y narra la experiencia de vivir. Una verdad que emerge y alumbra en el interior del oscuro bosque de la anterioridad de las cosas humanas. Mas, sin duda, Vico, como Zambrano, dirige su punto de vista al horizonte de una *razón amplia y total*, en expresión de la malagueña. De esa razón poética que *pronuncia*, que evoca en las palabras su sentido interno, que llama a la intimidad de las cosas para transparecerlas; portadora, a la luz, de la visión del mundo al arrojar claridad sobre el contorno oscuro; que profundiza con el sonido de la pronunciación –ya sea en voz baja e interna en la mente del lector, ya sea articulada y resonante en el proscenio por boca del actor– la inteligibilidad del sentido revelado. Palabra tras palabra la razón se despliega como narración, *diciendo* las cosas sentidas y pensadas, vividas, y expresando una verdad que significa el acto mismo de sentir, de pensar, de decir, de vivir. Como interpreta el poeta Jorge Guillén al referirse al valor existencial del lenguaje en el literato Gabriel Miró, el «estado inefable» de la existencia humana se alcanza tras el lenguaje, y no a la inversa. Lo indecible, aquello que no se puede explicar (desplegar) con palabras, impele a la poesía original y primigenia. La misma inefabilidad que acompaña a lo sublime en la experiencia artística y en la estética; y que acontece tras el lenguaje. La palabra expresiva es la condición ontológica de preverdad que antecede a la verdad lógica, pues se basa en la experiencialidad y vivencias vitales de «nuestro humano fondo universal». Tras la palabra expresiva y expresada se arriba a lo que no es posible ya expresar con palabras, al límite del lógos, que es la nada silente. Según interpreta Guillén en *Lenguaje y poesía*: «Gracias a la palabra expresiva se sobrepujan los lugares comunes, y se logra un grado de existencia que entonces sí es inefable, situado

³⁰ M. Zambrano, *El sueño creador*, Turner, Madrid 1986, p. 77.

más allá de la palabra y por ella sostenida»³¹. El lenguaje del autor se transforma, luego, en lenguaje del lector. «El lector hace suya una riqueza virtual que sólo así, compartida, existe estéticamente. De una zona privada se emerge a una altitud común al autor y a sus lectores»³². Siendo así, entonces, que la palabra poética, creadora, por su calidad expresiva revitaliza y enriquece la realidad de la existencia, a la vez que significa claridad y conciencia de la existencia de la realidad. Realidad humana expresiva y expresada. El escritor, el creador es él mismo un privilegiado punto de vista sobre el universo en que habita como individuo, piensa como *yo* e interpreta la circunstancia por medio de su obra. Cada vida particularísima es un punto de vista sobre el universo, vino a decir con aires leibnicianos Ortega. El punto de vista del “poeta-novelistas” y del “poeta-dramaturgo” resulta, además, enriquecedor, pues cada una de esas perspectivas trae al mundo y lo aumenta con una obra gestada en la intimidad del poeta, en la interioridad del escritor, en el mundo de su lenguaje. «La creación instituye una totalidad que no estaba en la experiencia, cuyos materiales se transforman, superados»³³. Así, por ejemplo, es el caso de Cervantes creador del género literario de la novela, que da el salto de complicidad hermenéutica hacia el humanismo narrativo y problemático al «haber fijado la atención sobre la vida prosaica de cada día y haberle extraído su logos y significación cultural»³⁴. Es decir, que el poeta-narrador Cervantes convierte la vida en género literario. Al modo filosófico, también Ortega y Zambrano definen la vida como género literario³⁵.

1.5. *Don Quijote y la moderna res dramática*

En 2015 se conmemoró el IV centenario de la Segunda Parte del *Quijote*. Como se sabe, esta Parte es una obra singular, difícil, introspectiva. Podríamos decir –siguiendo en ello a Alonso de Santos– que si la Primera Parte, más popular y leída, está escrita con sabiduría poética como relato de aventuras; la Segunda, más meditadora, viene dramatizada con sabiduría reflexiva y vital. Es decir, con aquel saber trágico que le otorga a Cervantes su propia circunstancia; a saber: la miseria económica al final de su vida, el *affaire* Avellaneda, el escaso

³¹ J. Guillén, *Lenguaje y poesía*, Alianza, Madrid 1972, p. 148.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid.*, p. 167.

³⁴ C. Morón Arroyo, *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, cit., p. 57.

³⁵ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Prólogo para alemanes*, in OYGOC, t. IX (2009), p. 138; M. Zambrano, *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid 1988, pp. 24-25.

reconocimiento del éxito en vida y la proximidad de la muerte (en 2016 se han conmemorado sus cuatro siglos). Dichos aspectos experienciales y vitales conducen la mirada, como pretende el Ortega de las *Meditaciones del Quijote* (1914), hacia el humano-Cervantes antes que al humanizado-Quijote, carácter poético éste último en el que, por el contrario, en su conocida obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) Unamuno había tratado de desvelar una doliente y contradictoria alma española. Así, pues, la razón dramática, vital y narrativa, está directa e indeleblemente ligada a la vida humana y a los problemas existenciales de la misma. Por ello resulta la clave central del humanismo filosófico y retórico que va desde el *Quijote* hasta las novelas filosóficas de la Generación del '98, como género propio de las “nivolas” de Unamuno, y en especial de *Niebla*; y, poco antes de ésta, de las novelas del fructífero año de 1902, como *Amor y pedagogía* y *Camino de perfección* de Baroja, *La Voluntad* de Azorín, o *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán. El asunto de la novela filosófica, como verdadera filosofía literaria, aborda nuevos modos de encarar el yo y la circunstancia. Posición en la que el drama se fija como gozne entre el pensamiento narrativo (biográfico imaginativo), que nace de la vida misma, y un vitalismo o un existencialismo que tratan de reflexionar acerca del problematismo de la vida partiendo de las vivencias de las circunstancias. La novela filosófica tiene sus raíces en aquel nuevo arte que inauguró Cervantes, el arte de la novela. La Segunda Parte del *Quijote*, como confirma Kundera³⁶, resulta tremendamente ingeniosa y original por el hecho de vincular definitivamente los planos de la ficción y de la realidad cuando los personajes que van apareciendo *reconocen* en Don Quijote al protagonista del libro y, mientras que éstos debaten, el personaje principal puede corregir su imagen literaria frente a otras ficciones. Personajes que saltan de la ficción a la realidad y viceversa. El mismo autor, como después Unamuno en *Niebla*, se hace presente en la narración, demandando comprensión como cualquier otro personaje. Comprensión del drama de la vida es, precisamente, «la razón de ser del arte de la novela» frente al problematismo de la existencia. El carácter único e irrepetible del *Quijote*, de la obra y del ingenio e imaginación del particular autor, se convierten en clave narrativa de la razón dramática y del humanismo problematista, como también del filosófico existencialismo trágico.

³⁶ Cfr. M. Kundera, *El arte de la novela*, trad. esp. de F. Valenzuela y M.V. Villaverde, Tusquets, Barcelona 1987, Primera Parte «La desprestigiada herencia de Cervantes».

Si, como creo, la razón es además de problemática también plural, los dos gigantes de la filosofía española, Unamuno y Ortega, tendrían razón en sus contrapuestos puntos de vista. En verdad, el humanismo literario del *Quijote*, y más aún del personaje humanizado y encarnado en Don Quijote, es una cosa; y el humanismo filosófico-retórico del ingenioso Miguel de Cervantes, autor, es otra distinta, aunque complementaria. Ambos modos de conocimiento no se contradicen, sino que se complementan en una manera de ser razón que es, a su vez, una razón de ser. Ambos personajes históricos, creador y creatura, se unen en la experiencia humana de la creación. Como hombre frente a su circunstancia, Cervantes no puede decirse que sea un “filósofo”, pues académicamente no lo es. Es un genial creador; un creador *pensante*. Ahora bien, ¿pensaba como un “precursor” o, en cambio, como alguien propio de su generación, de su tiempo? De hecho, su pensamiento se mueve entre la resaca de la Escolástica y el oleaje del Humanismo. Como escritor, como autor o aumentador del mundo, Cervantes se mueve hacia el futuro: habla para aquellos que leerán sus páginas una vez que el «hombre de carne y hueso» –que defiende Unamuno– haya desaparecido y sólo quede el espíritu del autor en la autoría de la verdad de lo hecho, en la obra. El hombre-Cervantes vive entre sus ideales y sus fracasos. ¿Qué decir del personaje Don Quijote, cuya voluntad es la aventura y sólo obtiene como resultados de sus heroicas hazañas la burla, el escarnio y el apaleamiento? De lo que se trata, en la realidad y en la ficción, es de *vivir*. “Vivir y vivir, ésa es la cuestión”, dice Baroja³⁷. Razón dramática en la obra creada y razón vital del autor creador son como las manos izquierda y derecha articuladas funcionalmente en un mismo organismo. Son *órgano y función de la vida*, por usar la expresión de Ortega al definir la razón.

Como personaje, tampoco Don Quijote representa a un pensador, sino más bien a un cosmovisionario. Es el imaginero de un mundo que se derrumba a la vez que otro nuevo nace. Igual que esa novela es el género, el *genus dicendi*, con que finaliza una forma literaria y comienza otra. A través de la *poíesis* y el ingenio del personaje, el autor crea un mundo dentro de otro: la palabra nos conduce a desvelar en el mundo de la novela, al igual que desde la Antigüedad en el mundo del teatro, un relato del mundo vital. En este sentido, cabe pensar que toda novela comparte en sus genes el libro del *Génesis* y el Mito de la Caverna. Pero ¿qué decir de la filosofía? ¿Hay humanismo filosófico evidenciado en el *Quijote*, o en cambio sólo interpretado? En su precioso y

³⁷ P. Baroja, *Camino de perfección*, Alianza, Madrid 2004, p. 180.

agudo ensayo titulado *Una no excusada apuntación de Don Quijote sobre la condición de filósofo*, el cual probablemente no haya alcanzado mayor celebridad por hallarse precediendo un librito mío, José Villalobos comienza recordando que cierta vez hace Don Quijote una apuntación perspicaz sobre la *condición de filósofo*. Advertencia en la que harían bien si se parasen en ella los filósofos, porque quizás no sólo les aportase la clave de su condición sino, incluso, la de la misma esencia de la filosofía³⁸. Cuando Don Quijote es vencido por el bachiller Sansón Carrasco a la salida de Barcelona, y Sancho intenta aliviarlo de sus pesares, le responde Don Quijote: «*Muy filósofo estás, Sancho, muy a lo discreto hablas*» (II, 66)³⁹. Como dice Villalobos, «Don Quijote identifica el estado o condición de filósofo con hablar *a lo discreto*»⁴⁰. Este “hablar a lo discreto”, estado de herencia humanista renacentista, lleva vinculado el elemento necesario para que la discreción sea guía en el ejercicio de la vida práctica no menos que en la teórica, a saber: *la prudencia*. Dos elementos nucleares en la configuración del humanismo filosófico-retórico desde Vives a Gracián y hasta Vico. Explica Villalobos que:

Hablar y actuar *a lo discreto* –término tan de nuestros clásicos: Lope, Calderón, Gracián...– marca la constitución de nuestra vida práctica, en que a la prudencia en el fracaso se une la libertad inherente en la acción [...]. Hablar y actuar *a lo discreto* es la manera filosófica de la existencia humana.⁴¹

Todo lo contrario del pseudofilósofo al que este metafísico radicalista denomina desde hace años «pantólogo», referido a aquel que vicia la razón narrativa y diligente con pereza e impostura, pues habla de todo y acerca de todo como si de todo supiese con verdad. Dicha pose quedó ya reflejada en el personaje del *primo humanista* que conduce a Don Quijote hasta la Cueva de Montesinos, y del que se mofa Cervantes, incluso por boca de Don Quijote y Sancho, por los disparatados temas de sus libros, por otro lado, nunca publicados. No es ése del primo el humanismo filosófico del Quijote; sino aquel

³⁸ J. Villalobos, *Una no excusada apuntación de Don Quijote sobre la condición de filósofo*, in J.M. Sevilla, *Conquistar lo problemático. Meditaciones del Quijote de Ortega y cervantismo*, Fénix Editora, Sevilla 2005, pp. 9-36: 11 y s.

³⁹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Alfaguara, Madrid 2004 [ed. aniversario], p. 1054.

⁴⁰ J. Villalobos, *Una no excusada apuntación....*, cit., p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

que se desvela en la *filosofía de la palabra*, en el *hablar a lo discreto* y en la *prudencia* de la razón.

I.6. *Por sendas del tenebroso bosque humano*

La razón narrativa lleva dentro de sí el drama de la vida. Por eso se mueve constantemente en el movimiento del problematismo, como impelida por el verniano lema *mobilis in mobili*; como el movimiento submarino del Nautilus en la genial novela de 1869; o como la barcaza en la que Marlow asciende contracorriente atravesando la frondosa y salvaje selva a la busca de lo inefable en *El corazón de la tinieblas* (1899). *Subida* remontando el río al interior más recóndito y oculto del bosque, de la naturaleza indómita, que es un descenso a los íferos del corazón, una *bajada* a las tinieblas de las arcanas fuerzas capaces del más profundo horror en el alma humana. Contracorriente de toda lógica demostrativa, Cervantes conduce a Don Quijote a través de imaginarios mundos de posadas nocturnas, caminos de bosques y cuevas mágicas. Verne conduce a Nemo cual héroe que navega por las profundidades del mar, alejado del superficial mundo de los hombres. Metáforas de lo superficial y lo profundo de la vida. Conrad relata por boca de Marlow la confrontación del yo civilizado con el entorno salvaje; el cruce entre el espíritu y la naturaleza. La forma narrativa de la razón dramática revela contenidos pero, a su vez, supera al mismo desvelamiento, porque la verdad poética recrea y transforma la realidad; rehace el mundo a cada instante, ganando claros de luz que son conquistas del espíritu humano y topologías del cultivo de las cosas humanas (*cultura*). La misma ganancia de Cervantes en su *Quijote* tras aventurarse a novelar el oscuro mundo humano, el complejo yo y la problemática circunstancia. Como Descartes en su *Discurso del Método* (1637), andando solo entre tinieblas⁴². Así también Vico en su *Scienza nuova* (1744), adentrándose en la densa noche de tinieblas⁴³. He ahí a los fundadores de la Modernidad, que se constituye y nace bifurcada, caminando solos en la oscuridad. Descartes, con su abrazo metafísico del *cogito* a la verdad absoluta, el imperio de la *res cogitans*; Vico y Cervantes con la apertura humanista a lo verosímil, la certeza y la sabiduría poética, el camino de la *res dramatica*.

Que el hombre sea *res dramatica* significa que es biografía vivencial de experiencias primordiales de la existencia humana. Experiencia y narración de

⁴² R. Descartes, *Discurso del método*, trad. esp. de R. Frondizi, Alianza, Madrid 1979, p. 81.

⁴³ *Scienza nuova* § 331; en GVO p. 541.

posibilidades y elecciones de hacer y ser. En el drama literario, como en el de la vida, los personajes no tienen *naturaleza*, sustancia inmutable, sino *historia* y variación. Como escribe Ortega en la lec. II de *Principios de metafísica según la razón vital* (1933/34):

Sorprende patéticamente [...] la cantidad de posibilidades de hacer que se suelen abrir como vías de ser ante el hombre en casi todos los instantes de su vida. Pero esto significa que nuestro ser, el de cada cual, no es, como nos parece, una cosa dada y fija, sino que en cada instante somos en potencia innumerables seres divergentes, que apenas tienen que ver entre sí. De esos seres posibles que somos elegimos en cada instante uno para serlo en realidad, abandonando los demás⁴⁴.

Esa “cosa” insustancial e histórica es, por tanto, puro dramatismo. «El hombre no es *res cogitans*, sino *res dramatica*. No existe porque piensa, sino, al revés, piensa porque existe»⁴⁵. Un filósofo racionalista es sólo un hombre que agota su existencia buscando la realidad pura. Un filósofo humanista y un literato original son hombres de letras que saben *leer* el mundo y, por ello, se embarcan en pensar y *escribir* sus lecturas de la realidad, contractándolas cada vez en una concreta realidad.

De este modo, el Don Quijote figurado por Cervantes constituye un *universal individual* fruto de su razón poética y narrativa, no de la razón pura y abstracta. Revela el carácter poético de todo hombre libre «artífice de su ventura». Como su autor, también Don Quijote piensa dramáticamente la verdad creíble, aunque imposible. Se debate ante un multiverso de sutiles certezas. De hecho, podrán «quitarle la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible», dice en el capítulo XVII de la Segunda Parte, cuando, tras demostrar su valentía en el episodio del leonero, Don Quijote –translación de Alonso Quijano– se *transforma* de Caballero de la Triste Figura en Caballero de los Leones. Metáfora. Transformación. La razón dramática metamorfosea en concretos caracteres poéticos los universales y absolutos problemas del hombre; de manera que muestra y representa el problematismo de la existencia dramatizando los conflictos del sentimiento y de la razón humanos. Como hace

⁴⁴ J. Ortega y Gasset, *Principios de metafísica según la razón vital* [Lecciones del curso 1933-1934], in OYGOC, t. IX (2009), p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 159.

José Luis Alonso de Santos en su obra *En el oscuro corazón del bosque*⁴⁶, donde el dramaturgo vallisoletano sigue el precepto de Zambrano según el cual la condición del poeta es la de hacer mundo con la masa informe del problematismo. O sea, condición de tener, para existir, que ser aquello que no se es (en terminología orteguiana: tener que ser yo *el yo y la circunstancia* o mundo o entorno que no soy propiamente yo). La «realidad poética» –escribe Zambrano en *Filosofía y poesía* (1939)– «no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser, hasta lo que no ha podido ser jamás»⁴⁷. Ser y no ser. La conjunción es copulativa, no disyuntiva. Une cordialmente, no separa y excluye. Don Quijote no es Hamlet. El ingenioso hidalgo se aventura a ser aquello que no es: asentado hidalgo con rocín flaco y galgo corredor y caballero andante con escudero. El príncipe danés duda entre vivir o morir. Aunque coetáneos, el vitalismo humanológico del héroe español está ontológicamente por delante del existencialismo trágico del personaje de Shakespeare. Prudencia de razón y fina ironía afianzan la dinámica del heraclíteo devenir quijotesco. Interioridad reflexiva de la conciencia subjetiva y escepticismo son los materiales del contradictorio montaigneísmo hamletiano. *Viquismo y cartesianismo*.

No es una verdad lógico-reflexiva la que originalmente fundamenta la relación del hombre y el mundo, sino el hecho de que, como en el caso de Cervantes, la creación fusiona la narración y la vida. El autor ha unificado en un mismo plano la obra dramática y la historia humana. Los personajes de la novela son mucho más que meras ficciones; son “tipos ideales”, en expresión de Weber; “arquetipos universales”, en nomenclatura de Jung; “caracteres poéticos” o “universales fantásticos”, que dirían Croce siguiendo a Vico y Machado seguido por Zambrano. No es sólo la figura de Don Quijote; piénsese en la multitud de personajes que aparecen en el relato para ofrecernos una comprensión del mundo: el “primo humanista” de la Cueva de Montesinos representa a todos los pseudofilósofos; Ricote a todos los moriscos expulsados de España por Felipe

⁴⁶ Un análisis de esta obra de Alonso de Santos se encuentra en mi ensayo *Pensamiento dramático y razón poética*, in *Bollettino Filosofico*, 2017, XXXI, pp. 117-151.

J.L. Alonso de Santos, *En el oscuro corazón del bosque*, in *Obra teatral*, pres. de A. Amorós, est. prel. de M. Piñero y est. prel. de J.L. López Antuñano, Castalia, Madrid, 2008, 2 vols, II pp. 1015-1068; Id., *En el oscuro corazón del bosque– Nuestra cocina*, pról. de M. Piñero, Esperpento Ediciones Teatrales, Madrid 2015, pp. 19-97.

⁴⁷ M. Zambrano, *Filosofía y Poesía*, FCE, México 1987, p. 25.

III, al exiliado que –como los judíos sefarditas expulsados un siglo antes– donde quiera que esté llora por su patria; los Duques tipifican la aristocracia ociosa pero a la vez culta y que han leído el *Quijote*. La voz del escritor “se alza” en toda la saga de personajes que, acompañando a Don Quijote, hacen que en las páginas de la obra literaria brote la esencia del humanismo retórico-filosófico de la mano de la razón poética; de manera comparable a como acontece ese humanismo en la historia de la filosofía bajo el modo pensante y expresivo de la razón histórica (*narrativa*) y vital (*dramática*). Un «alzar la voz del escritor» que, como expresa Alonso de Santos en el cap. 41 de *La escritura dramática* (1998), muestra y defiende puntos de vista y *revela realidades*. Lo que en el caso del teatro se hace aún más evidente, pues a su vez el actor «alza su voz» en escena y toma la palabra del autor donándola al público, de manera que en ese «acto comunicativo directo» se establece «una relación de convivencia entre seres humanos»⁴⁸.

Tanto la novela como la obra dramática asumen y expanden en su condición literaria el principio de la poesía de ser, como ha hecho ver Vico, un genuino y original modo de conocimiento de la hechura del mundo humano y revelador de las texturas e intimidades del alma. En la obra dramática, cuando es representada, la palabra se “alza” con la voz. Así, *i.e.*, cuando se lee o cuando se interpreta a Cervantes o Shakespeare, la palabra poética, dramática, es el culmen de un acto vital. Es voz alzada desde la vida profunda. La palabra se transforma en *asistencia*, en traer a la presencia con su decir un acto vital, mas también en prestación de un *cuidado* en la comprensión del mundo. El espectador quizás no sepa de su condición de hombre que asiste a la creación del mundo. Se diría que de un mundo; pero, cuando se asiste a la *representación* de la obra, el asistente y presente se convierte en espectador del único mundo y del tiempo extraordinario durante ese momento mágico que dura la *función*. En ese proceso de interrelación narrativa, la palabra se hace estancia de todos los comparecientes presentes: creador, actor y espectador.

En su dimensión hermenéutica e *interpretativa*, la razón dramática posibilita la condición para “comprender” al Otro o a lo otro distinto. La capacidad empática de ponerse en lugar de otro (*Einfühlung* para Herder; *fantasia* para Vico) está presente también en los personajes de ficción dramática, no sólo en los dramáticos personajes reales. De modo que, tanto aquéllos como éstos, penetrando con la imaginación en la intimidad de los otros, accedan

⁴⁸ J.L. Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid 2011 [1ª ed. 1998], p. 383.

poéticamente a la realidad fingida del otro. Al sumergirse en este proceso dramático de penetración comprensiva, el personaje queda empapado trágicamente de aquello que simula; mientras que sobre el actor recae el encargo de representar esa razón haciéndola pública y transmitiéndola con *discreción* al espectador. Unos y otros, fingiendo e imitando, desvelan una verdad. El actor ha de transmitir al espectador que aquello a lo que asiste es una revelación; que lo que ve son divinas imágenes de la creación del mundo, de un artificial mundo, y lo que oye son palabras del creador (*homo artificiorum Deus*, definió Vico al hombre en su *De Antiquissima*)⁴⁹. Convencerlo de que a lo que asiste cual conflicto entre personajes son versiones en perspectivas de la confrontación entre el “yo” y su “circunstancia”. Es la acción la que define al personaje y no a la inversa. Como dice el lema fáustico de Goethe, al principio fue la acción. Y es la acción la que crea el conflicto (entre personajes), el problematismo tanto de lo real como de la ficción. El personaje se pone en el lugar de la acción, de la condición o circunstancia que lo delimita y le hace ser en la ficción. El actor que lo representa (como un cocreador del personaje que el autor ha creado) se pone en su lugar y lo dramatiza, y aparenta ser lo que no es; agente que lleva a cabo la acción del drama. El espectador se pone en el lugar del actor y por mediación de éste accede al personaje, y en la experiencia de su propia existencia comprende la vida misma como drama. La representación dramática intensifica la condición del ser humano de estar *ante* el mundo; y aumenta la conciencia de problematismo de hallarse *frente* al mundo. El drama de la vida no es vivido sólo en su representación sino, también, en la voluntad de existencia de los personajes en busca de una “morada vital” o de su real *vividuría*. Es decir, la razón dramática es receptáculo de vivencias, de experiencias humanas de la vida. Como escribe Giuseppe Cacciatore en *Sulla filosofia spagnola* –finalizando el cap. III y a propósito de la filosofía zambraniana–, no se trata de lo mero *vivido* como pasiva relación del individuo con un *darse* de la historia; por el contrario, la vida

es *vivencia*, experiencia vivida de las plurales articulaciones del Sí (en una acepción no lejana del diltheyano *Erlebnis*), de una razón vital que no crea jerarquías entre su originario manifestarse poético [...] y su solidificarse en los infinitos cristales del prisma del mundo histórico concreto de los hombres [...].

⁴⁹ En *Opere Filosofiche*, ed. de Cristofolini, cit., p. 117. Es “el hombre el dios de lo artificial”; traducción española de Francisco J. Navarro Gómez de Vico, *Oraciones inaugurales & La antiquísima sabiduría de los italianos*, Anthropos, Barcelona, 2002, pp. 127-192: 180.

De manera que, desde esta perspectiva croceano-zambraniana, la *vivencia* constituye el único «modo de experiencia capaz de conjugar pensamiento y acción»⁵⁰.

Zambrano insiste en que debemos asumir que la razón (y, por tanto, la filosofía) coexiste con el drama de vivir. La «razón poética» es la razón que trasciende a la “razón pura” y se complementa con la poesía –saber intuitivo acerca de la intimidad de las cosas–, con el ingenio y con la fantasía del espíritu creador. Ortega proclamó la sucesión de la “razón pura” por otra más completa que es la «razón vital»; integral porque aúna vida y razón, la vida que el hombre posee como forma de existencia y la razón que el hombre necesita para vivir con la seguridad de saber a qué atenerse. Zambrano, por su parte, da un giro de tuerca más en la crítica a la moderna razón abstracta y pura e incluye el drama de vivir en la contextura de una «razón poética» y de un «conocimiento poético». Reunificación de filosofía y poesía. Si Aristóteles había afirmado en su *Metafísica* la gradual proporcionalidad entre ser y verdad, Zambrano postula –muy cercana a Vico– que cuanto más poesía hay en las cosas, más verdad encuentra el hombre en ellas. A mayor creación, más pensamiento. Siguiendo a Antonio Machado, Zambrano declara el carácter «supremo» del pensamiento poético, cuya realidad dinámica «abarca el ser y el no ser», las realidades y las apariencias de realidad; un pensar que se da «entre intuiciones, no entre conceptos».

La vida la apresa el pensamiento poético en la carne, la impresión, la pasión, el sentimiento. Hecha palabra la carne, que es lo más cercano a las cosas, ésta se convierte en realidad mediadora para rescatar el alma humana. La poesía, cuyo saber radica en «el sentido de la orientación», espera la llamada de la filosofía, cuya palabra racional ha recorrido un largo trecho conquistando sabiduría, para llegar a un momento de desconcierto e incertidumbre, de inseguridad y amenaza de disolución ontológica. Mas sola no puede retornar a la palabra originaria previa al momento de la escisión del lógos. Para que el hombre se encuentre plenamente orientado y viviendo con sentido, hace falta que las dos *formas* de lo humano, que son poesía y filosofía, se complementen. «No se encuentra la totalidad de lo humano en ninguna de estas dos formas que enteramente lo reclaman»⁵¹. Justamente la *desorientación* que Zambrano advierte en la vida

⁵⁰ G. Cacciatore, *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, il Mulino, Bolonia 2013, pp. 122-123.

⁵¹ M. Zambrano, *Filosofía y Poesía*, FCE, México 1987, p. 13.

européa –como ha insistido sobre ello Cacciatore en sus estudios zambranianos– viene producida por la pérdida de una «forma de vida» centrada en la *unidad de razón y sensibilidad*. La nostalgia de los orígenes... ¿En el principio era el lógos (*verbum*), como anuncia San Juan 1, 1-5? ¿O al principio fue la acción, como afirma Goethe? O, quizás, ¿en el nostálgico origen fueron ambas cosas, lógos y acción? Al principio fue, como demuestra Vico, la palabra poética, creadora y ordenadora de humanidad. Principio de realidad que es un *hacer* de “la razón vital o viviente”⁵².

Bibliografía citada

Alonso de Santos, J.L., *Obra teatral*, pres. de A. Amorós, est. prel. de M. Piñero y est. prel. de J.L. López Antuñano, Castalia, Madrid 2008, 2 vols.

-- , *La escritura dramática*, Castalia, Madrid. [1ª ed. 1998].

-- , *En el oscuro corazón del bosque – Nuestra cocina*, pról. de M. Piñero, Esperpento Ediciones Teatrales, Madrid.

Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe por V. García Yebra, Gredos, Madrid 1974.

Badillo O’Farrell, P., Sevilla Fernández, J.M. (eds.), *La brújula hacia el sur. Estudios de filosofía meridional*, Biblioteca Nueva, Madrid 2016.

Baroja, P., *El árbol de la ciencia*, ed. de P. Caro Baroja, Cátedra, Madrid 1985.

Baroja, P., *Camino de perfección*, Alianza, Madrid 2004.

Cacciatore, G., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, il Mulino, Bolonia 2013.

Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Alfaguara, Madrid 2004 [Ed. aniversario].

Descartes, R., *Discurso del método*, trad. esp. de R. Frondizi, Alianza, Madrid 1979.

Faye, J.P., *¿Qué es la filosofía?*, trad. esp. de J.C. G^a-Borrón, Ediciones del Serbal, Barcelona 1998.

Guillén, J., *Lenguaje y poesía*, Alianza, Madrid (1972).

Gracián, B., *Oráculo manual y arte de prudencia*, in *Obras Completas*, Biblioteca Castro - Turner, Madrid 1993, t. II.

⁵² J. Ortega y Gasset, *Principios de metafísica según la razón vital* [Lecciones del curso 1933-1934], in *OYGO*, t. IX (2009), p. 49.

Grassi, E., *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Anthropos, Barcelona 1993.

Heráclito, *Fragmentos*, in *Die Fragmente der Vorsokratiker*, von H. Diels, Weidmannsche, Berlín 1906, t. I, pp. 54-86.

Jaspers, K., *Esencia y formas de lo trágico*, trad. esp. de N. Silvetti, Ed. Sur, Buenos Aires 1960.

Jovellanos, M.G. de, *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, in *Obras in prosa*, ed. de J.M. de Caso, Castalia, Madrid 1976.

Kundera M., *El arte de la novela*, trad. esp. de F. Valenzuela y M.V. Villaverde, Tusquets, Barcelona 1987.

Moreno Sanz, J., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Verbum, Madrid 2008, vol. IV.

Morón Arroyo, C., *Nuevas meditaciones del "Quijote"*, Gredos, Madrid 1976.

Muratori, L.A., *Della perfetta poesia italiana*, Società Tipografica dei Classici Italiani, Milán 1821, t. II.

Ortega y Gasset, J., *Obras Completas*, Ed. Taurus – Fundación José Ortega y Gasset, Madrid 2004-2010. 10 tomos. Sigla: OYGOC.

--, *Meditaciones del Quijote*, in OYGOC, t. I (2004), pp. 745-825.

--, *El Espectador I-VIII (1916-1934)*, in OYGOC, t. II (2004), pp. 153-831.

--, *El tema de nuestro tiempo*, en OYGOC, t. III (2005), pp. 557-655.

--, *Principios de metafísica según la razón vital* [Lecciones del curso 1933-1934], in OYGOC, t. IX (2009), pp. 123-165.

--, *Prólogo para alemanes*, in OYGOC, t. IX (2009), pp. 123-165.

--, *El hombre y la gente (1949-1950)*, in OYGOC, t. X (2010), pp. 137-238.

Pessoa, F., *El poeta es un fingidor. (Antología poética)*, ed. de A. Crespo, Espasa Calpe, Madrid 1982.

Platón, *La República*, ed. bil. Por J.M. Pabón y M. Fdez. Galiano, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1981, 3 tomos (1ª ed. 1949).

Rodríguez Sánchez de León, Mª.J., *La crítica dramática en España (1789-1833)*, CSIC, Madrid 1999.

Santayana, G., *Vida de la razón*, trad. esp. abreviada de A. De Kogan y ed. de J. Beltrán Llavador, Tecnos, Madrid 2005.

Scocozza, A., D'Angelo, G. (eds.), *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura*, Penguin Random House (Taurus), Bogotá 2016, 2 t.

Séneca, *Sobre la felicidad*, trad. esp. de J. Marías (1943), Alianza Ed., Madrid 1980.

Sevilla, J.M., *Conquistar lo problemático. Meditaciones del Quijote de Ortega y cervantismo*, Fénix Editora, Sevilla 2005.

--, *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, Anthropos, Barcelona 2011.

--, *Ortega y el pensamiento sureño. Acerca del norte y el sur de la filosofía*, in Badillo, Sevilla (eds.), *La brújula hacia el sur. Estudios de filosofía meridional* (2016), cit., pp. 157-199.

--, *Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento*, in Scocozza, D'Angelo (eds.), *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura* (2016), cit., II, pp. 483-506.

Unamuno, M. de, *Niebla*, ed. de G. Gullón, Espasa Calpe, Madrid 1987.

Vico, G., *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda* (1710), in Vico, G. (1971), *Opere Filosofiche*, a cargo de P. Cristofolini, Sansoni, Florencia 1971, pp. 55-131. Siglas: GVOF. Trad. esp. de F.J. Navarro Gómez, in G. Vico, *Oraciones inaugurales & La antiquísima sabiduría de los italianos*, Anthropos, Barcelona 2002, pp. 127-192.

--, *Principi di scienza nuova* (1744), in Vico, G., *Opere*, a cargo de A. Battistini, Arnoldo Mondadori, Milán 1990, 2 tomos, I, pp. 411-971. Sigla: VGO.

Villalobos, J., *Memoria declarada de la música*, Editorial Kronos, Sevilla 2003.

--, *De la belleza de la filosofía* (Discurso leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras), Fundación El Monte, Sevilla 2004. Reed. rev.: Fénix Editora, Sevilla [disponible digital].

--, *Una no excusada apuntación de Don Quijote sobre la condición de filósofo*, in J.M. Sevilla, *Conquistar lo problemático* (2005), cit., pp. 9-36.

Zambrano, M., *El sueño creador*, Turner, Madrid 1986.

--, *El pensamiento vivo de Séneca*, Cátedra, Madrid 1987.

--, *Filosofía y Poesía*, FCE, México 1987.

--, *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid 1988.