

## HÉROES HOMÉRICOS EN LA OBRA DE ORTEGA Y GASSET

LUIS MIGUEL PINO CAMPOS  
*Universidad de La Laguna*

### ABSTRACT

The author analyzes the quotations about some Greek heroic characters that appear throughout the works of José Ortega y Gasset. In this paper and others (in press) the author reveals the great influence that Greek literature and myth had in the formation of the Spanish essayist. It also shows the way how Ortega used both resources metaphorically, either with modellic or with ironic purposes.

Los estudios que analizan la relación de la obra de José Ortega y Gasset con la cultura antigua son hasta ahora escasos. Nos referimos a los estudios que se han ocupado de la presencia de lo clásico en su obra, de la referencia a la antigüedad grecorromana y, en particular, a lo mítico. En efecto, a lo largo de su obra y con distinta intensidad según las épocas de su vida, Ortega y Gasset acudió a los clásicos, los estudió, los interpretó e, incluso, los utilizó para varios fines: unas veces para explicar a Leibniz, otras para meditar sobre el Quijote, otras para ilustrar alguna conferencia, otras para criticar la actitud de algunos pedagogos o las tendencias demagógicas de algunos políticos, otras, en fin, para definir el carácter de alguna nación.

Hemos tenido la oportunidad de estudiar la obra de nuestro pensador desde la óptica de lo clásico o, si se prefiere, con la atención fija en aquellos puntos del humanismo clásico que aparecen esparcidos a lo largo de su obra, y podemos afirmar que la importancia de sus ensayos aumenta cuando consideramos su contenido en su dimensión histórica, cuando se contempla el desarrollo de sus reflexiones desde los comienzos históricos del pensamiento humano. Y es que Ortega sitúa el inicio de sus pensamientos precisamente en el momento en que el

hombre griego, origen del hombre europeo, revoluciona su forma de pensar, en el momento en que el mito alcanza su plenitud e inicia su declive para dar paso al pensar científico. Ortega en su expresión razonada acude al nacimiento de aquel hombre nuevo, del hombre que origina el *lógos* griego, del hombre que pasa de un *lógos* mítico primero, a un *lógos* filosófico después.

Con ocasión de la celebración en Madrid del VII Coloquio Internacional de Filología Griega<sup>1</sup> presentamos un primer análisis del concepto de mito en Ortega. El tiempo disponible no permitía profundizar en otros aspectos de lo mítico en nuestro autor como podrían haber sido las figuras míticas citadas, las relaciones de lo mítico con lo científico, mito y pensamiento o mito y lenguaje. Tal es la riqueza de matices que la obra de Ortega ofrece al analista, que optamos en aquel momento por centrar nuestra atención en el concepto orteguiano de «mito» y en algunas de sus relaciones<sup>2</sup>.

Pretendemos en este artículo destacar la presencia de algunas figuras míticas en la obra orteguiana; en concreto, la de aquellos héroes míticos cantados por Homero en sus poemas y que tanta admiración causaron en nuestro autor.

Decíamos antes que ese acercamiento a su obra desde la perspectiva del Mundo Clásico no había suscitado hasta ahora el interés de los estudiosos de Ortega, si exceptuamos los estudios de Díez del Corral<sup>3</sup> y Emilio Lledó<sup>4</sup>, o las sugerencias de Lasso de la Vega<sup>5</sup> y Luis Gil<sup>6</sup>. Y es que una lectura de Ortega en la que se destaque la importancia de sus citas y referencias a los clásicos griegos y latinos,

1. Organizado por el Dr. D. Juan Antonio López Férrez, en la sede de Madrid de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
2. Remitimos al lector a la edición de las Actas de aquel VII Coloquio que aparecerán bajo el título de *Influencias de la mitología clásica en la literatura española*, actualmente en prensa.
3. Luis Díez del Corral (1960): «El mundo clásico de José Ortega y Gasset», en *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, Publicaciones, III, pp. 107-134. Ídem: «El joven Ortega y la filología clásica», *Revista de Occidente*, segunda época, VI, n° 66 (1968), pp. 265-296. Ídem (1957<sup>1</sup>, 1974<sup>2</sup>): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Universitaria Gredos, Ensayos, n° 19.
4. Emilio Lledó Íñigo: «Ortega: la vida y las palabras», en *Revista de Occidente*, n° 48-49, mayo (1985), pp. 55-75.
5. José Sánchez Lasso de la Vega, (1964 y 1967): «El mito clásico en la literatura contemporánea», en *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid: Edit. Prensa Española. (Espec. pp. 14-15). [= *Actas del II CEEC*, 1964 (abril 1961), pp. 405-465]. Ídem (1989): «La presencia del mito griego en nuestro tiempo», en *Gerión. Anejos II: Estudios sobre la Antigüedad en homenaje al profesor Santiago Montero Díaz*, Madrid, pp. 99-114.
6. Luis Gil Fernández: «Mito griego y teatro contemporáneo», *EC*, 58 (1969), pp. 181-202.

permite comprender mejor su pensamiento, captar la extensión de su contenido, la riqueza de su lenguaje o la variedad de su prosa. Esta perspectiva ofrece, sin duda, al estudioso de lo clásico nuevas interpretaciones que no son frecuentes ni en los libros ni en las aulas. Esa presencia de lo clásico en Ortega se concreta en numerosos detalles: instituciones políticas, sociales y religiosas de Grecia y Roma, costumbres, dioses, héroes, personajes políticos, historiadores, poetas, oradores y filósofos aparecen esparcidos por casi todas sus obras, de forma que sólo puede explicarse ese continuo recuerdo de los clásicos por el impacto que Grecia y Roma había producido en su formación y la trascendencia que él mismo atribuía a aquella época<sup>7</sup>.

Para los lectores actuales de Ortega esta perspectiva resulta igualmente trascendental. Cuando habla del origen del pensamiento filosófico, lo explica desde las causas que lo originaron. Son aquellas palabras en las que describe el «frente común»<sup>8</sup> que hasta entonces habían formado la religión, el mito y la poesía, y que habían servido al hombre prefilosófico para interpretar el mundo de forma imaginaria. Pues bien, Ortega afirmará que esa forma de pensar prefilosófica habría sido definitiva, si no llega a suceder que el hombre jonio pone en duda sus anteriores creencias, critica a sus antepasados, descubre las «ideas» y formula teorías. Cuando aquellos hombres arcaicos abandonaron las tierras del continente griego en busca de nuevas tierras al oriente, al otro lado del mar Egeo, y colonizaron islas y tierras de Jonia, fundaron nuevas ciudades con su propio esfuerzo, sin la protección de dios fundador ni la ayuda de héroe mítico alguno. Fue entonces cuando ese nuevo hombre jonio empezó a abandonar su «entusiasmo» por lo mítico, por lo tradicionalmente admitido, por lo épico. Este cambio tuvo tres repercusiones inmediatas: primero, fue olvidando lo mítico como explicación satisfactoria; segundo, surgió el pensamiento científico, sobre la base de la observación de su propio entorno y la rotundidad de la demostración y la prueba; y tercero, surgió un nuevo lirismo elegíaco de parloteo y opinión, que propició la aparición de una especie de retórica, la que posteriormente los humanistas reabsorbieron, y de la que —dirá Ortega— han dejado para siempre infectada la cultura occidental<sup>9</sup>.

Pues bien, esta interpretación orteguiana del proceso histórico que llevó al hombre griego arcaico a pasar de una fase dominada por una forma de pensamiento mítico a una fase donde predomina el pensar filosófico, tiene en Ortega la

7. Véase, por ejemplo, el artículo de José María Cuesta Abad «Ausencias platónicas: una hermenéutica de lo siniestro en Ortega», *Revista de Occidente*, nº 168, mayo 1995, pp. 101-116.

8. *Idea de principio en Leibniz*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1979<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup>; edic. cuidada por Paulino Garagorri; p. 319.

9. En *La idea de principio en Leibniz*, edic. cit., pp. 318-9.

curiosidad de no minusvalorar la primera, sino apreciarla en sus justos términos, y destacar sus repercusiones históricas. En efecto, la exaltación orteguiana de lo mítico, de lo heroico, del canto de los aedos o del recitado de los rapsodos, en donde se narra (*se fabula*) una historia imaginaria del pasado, cuyo origen se pierde en lo más recóndito de la memoria tradicional del pueblo griego y que precederá al pensar científico, representa una forma más de pensamiento con la que aquellos hombres pretendían explicar la realidad humana. Era una forma más de pensamiento, una expresión más, la mítica, la poética, una forma —explica Ortega— que operaba imaginando, creando<sup>10</sup> otra realidad anterior en un absoluto antes, en un tiempo atemporal, en el que se aceptaba que lo que en esa realidad anterior era posible, en la realidad presente era imposible. Con los jonios, dirá Ortega, cambia el proceso, pues éstos ya no necesitan explicar la realidad presente imaginando una realidad anterior, sino que, en sentido inverso, la realidad anterior, el pasado, se explicará desde la experiencia de la realidad presente. De esta manera los jonios consiguieron que el antes, la realidad anterior, quedase unida al presente de forma continua. Así surgió la teoría histórica como una construcción intelectual del pasado con fundamento en el presente.

Si lo expuesto hasta ahora es una interpretación fundamental para Ortega, la consideración de las circunstancias históricas del cambio lo son también. Y es que todo ese cambio va precedido de la culminación de la expresión mítica por medio de los poemas homéricos: dioses y héroes, fórmulas, hazañas gloriosas, el hexámetro confieren a esa expresión del pensamiento mítico el máximo interés que hasta entonces representó esa forma de proceder de los pueblos primitivos. Religión, mito y poesía formaban ese «frente común» con el que el hombre se había conformado hasta entonces, y su máximo esplendor se alcanza cuando figuras míticas como Ulises, el semejante a los dioses, signifiquen para su pueblo el modelo. Son los poemas homéricos los que sirven para dar trascendencia a esa interpretación orteguiana. Ortega elogia al héroe épico, admira a los dioses griegos, pero no sólo porque esa poesía alcanzó con ellos una eterna belleza, sino porque además permite comprender mejor el paso tan gigantesco que el hombre jonio dio desde la desnudez de su nueva tierra, solo ante sí mismo, sin tradición, dioses, héroes ni mitos. La grandeza de los mitos griegos y la aparición del pensamiento científico o, dicho en otros términos, el paso del *lógos* mítico al *lógos* filosófico, se comprende en su justa extensión cuando se observa la diferencia tan profunda que existe entre esas dos formas tan diversas y distantes de pensar y el corto espacio de tiempo que históricamente las separa. Con el nuevo hombre de

10. *poiounta mythous*, creando mitos, es decir, haciendo mitos o componiendo poesía [particularmente, poesía épica].

Jonia se produce una revolución cultural que implica que el hombre «se ensimisma», se recoge sobre sí mismo y reflexiona, deja de tener que ver en otro un modelo<sup>11</sup>.

Por tanto, la nueva actitud del hombre griego superaba la etapa del pensamiento mítico, etapa en la que se había alcanzado la mayor cota con las narraciones épicas de Homero. Apreciándolas así, Ortega las trasciende a ambas, y es por ello por lo que cobra más sentido una lectura desde la perspectiva propuesta en nuestro estudio.

De los numerosos mitos que los poemas homéricos contienen, y que son objeto del interés de Ortega y Gasset, nos ocuparemos en estas páginas de las figuras épicas, de aquellos mitos cuyos personajes son los héroes griegos y troyanos cantados en sus versos, de Aquiles, Héctor, Ulises, etc. En otra ocasión, y por razones de espacio, nos ocuparemos de los dioses y otros seres fantásticos de la *Iliada* y de la *Odisea* de los que Ortega habló en su extensa obra.

1. AQUILES. Sea oportuno iniciar este recorrido por Aquiles, a propósito de la definición que Ortega da del héroe y de la distinción de héroe y figura épica. En *Meditaciones del Quijote*<sup>12</sup> afirma Ortega que *héroe* es aquel que *quiere ser él mismo*, pues la raíz de lo heroico se halla en un acto de la voluntad, mientras que la figura épica (el héroe mítico de Homero) *hace* la epopeya. Por eso Ortega ve en don Quijote aquel personaje —noble caballero— que pasa por héroe, no héroe épico, sino trágico, cuando *quiere ser* un noble caballero, y héroe cómico, cuando *crea que es* un noble caballero. Mas don Quijote no es un héroe épico, no es una figura mítica. Y es que Ortega analiza la obra cervantina destacando la voluntad de Alonso Quijano de ser un noble caballero, es decir, destaca su voluntad de querer ser un noble, de querer alcanzar la cima de la heroicidad, cima a la que llegará cuando actúe como quiere ser sin perder consciencia de sí mismo. Y en este punto Cervantes equipara a don Quijote con el mítico Aquiles, pero mientras en Homero —en la épica— sus figuras son lo que son, sin expresión de su voluntad, en Cervantes don Quijote es elevado hasta la categoría de héroe, de héroe trágico por su voluntad expresada de querer ser, y, una vez elevado hasta la cima de una figura heroica como el épico Aquiles, Cervantes lo precipita hasta la profundidad de un héroe cómico, burlado, cuando perdida la consciencia de sí mismo, enloquecido, *crea ser* un héroe, un noble caballero, que en realidad no es. Ésta es la «lección» de Ortega, su lectura del héroe cervantino comparado con el

11. Ver *Ensimismamiento y alteración. Meditaciones de la técnica*, Madrid: Col. Austral, Espasa-Calpe, 1972, p. 34.

12. Seguimos la edición de Julián Marías en editorial Cátedra, col. Letras Hispánicas, pp. 231-2.

héroe mítico Aquiles. Y lo explica Ortega diciendo que jamás los personajes de la novela, cuyo tema es la actualidad, podrán alcanzar la cualificación de mitos, de figuras épicas, pues sus personajes pertenecen al mundo real del autor y lector, son típicos, cotidianos y extrapoéticos. Las figuras épicas, en cambio, son únicas, incomparables, conocidas ya por la memoria popular de una tradición centenaria, pertenecientes a un tiempo imaginario, a un pasado desconectado del presente, un tiempo —el tiempo mítico—, que no se mide por las agujas del reloj ni depende de las revoluciones de los astros, es un tiempo que está separado de la línea temporal en la que marcamos el pasado, el presente y el futuro. De ahí que los griegos hablaran de *epokhé*, de tiempo «suspendido», de un tiempo que pende sobre los hombres de cualquier momento, un tiempo del que estamos hoy a igual distancia que lo estaba en su tiempo Platón:

Por muchos ayer reales que interpolemos, el orbe habitado por los Aquiles y los Agamenón no tiene comunicación con nuestra existencia y no podemos llegar a ellos paso a paso, desandando el camino hacia atrás que el tiempo abrió hacia adelante. El pasado épico no es nuestro pasado [...] Aquiles está a igual distancia de nosotros que de Platón<sup>13</sup>.

Más adelante dirá que el pasado épico huye de todo presente y cuando queremos llegarnos hasta él con la reminiscencia, se aleja de nosotros galopando con los caballos de Diomedes y manteniendo una eterna e idéntica distancia<sup>14</sup>.

Es así como don Alonso Quijano —para Ortega— no es el último caballero de la Edad Media prolongado hasta el siglo XVI, pero sí un héroe nuevo, al que después de haberlo ascendido a un paraíso junto a héroes míticos como Aquiles, Cervantes lo deja caer contra la más cruel realidad. Y concluye Ortega diciendo que la distancia de lo trágico a lo cómico, de lo sublime a lo ridículo es la que hay entre el querer ser y el creer que se es ya; en otras palabras, la transferencia del carácter heroico desde la voluntad a la percepción produce la involución de la tragedia, su desmoronamiento, su comedia<sup>15</sup>.

En otros ensayos Ortega recordará a Homero y a sus míticas figuras, como Héctor y Aquiles, para destacar la idea de que esas figuras y los mitos tienen una existencia diferente a la nuestra y a la de los héroes de literaturas posteriores,

13. En *Meditaciones del Quijote*, edición citada, p. 189, y *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, edit. Clásicos Castalia, edic. de Inman Fox, p. 201).

14. *Meditaciones del Quijote*, edic. cit., p. 189, (= *Medit. sobre la literatura y el arte...*, edic. cit., p. 200).

15. *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., p. 239.

hasta el punto de que llega a decir que pudiera haber ocurrido que esas figuras épicas sólo habrían existido para que Homero las hubiese cantado. En *El Espectador I* lo expresa así:

Puede que, como Homero opinaba, Aquiles y Héctor no hubieron de nacer sino para que Homero los cantase; pero es indudable que los fenómenos no se han hecho para las teorías, sino éstas para aquéllos<sup>16</sup>.

Nos hablará Ortega de Aquiles en otros ensayos. Por ejemplo, en *Ideas y creencias*<sup>17</sup>, a propósito de los «soliloquios», de cómo un pensamiento sólo puede ser percibido por uno mismo cuando se produce su expresión verbal, aunque sea en forma embrionaria, comentará que Homero no era tan ingenuo para decir que Aquiles, retirado a su tienda, se hablaba a sí mismo en dramática meditación, como ejemplo de ingenuidad psicológica, sino que —explicará— la percepción de nuestro pensamiento exige su expresión interior, movimientos embrionarios de la lengua, iniciación de contracción y distensiones de la boca, aunque el pensamiento sea un acto puramente psíquico y nada corporal, porque el cuerpo, desde su faz interna, revela su propio pensamiento, del mismo modo que el órgano externo de audición descubre el del prójimo. Esta explicación en la que recuerda la escena de Aquiles retraído en su tienda premeditando en solitario venganzas por el honor ofendido, ya había sido anticipada en otros lugares, por ejemplo, en *Qué es conocimiento*, cuando recuerda la misma figura mítica en su tienda y concluye que «no hay pensamiento plenario que no sea habla. El pensamiento es ya por sí fórmula, locuela, enunciación<sup>18</sup>.

16. En *Filosofía: Conciencia, objeto y tres distancias de éste. (Fragmentos de una lección)*, en *El Espectador*, tomo I, col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1980<sup>3</sup>, (1966, 1977) p. 89. Se trata de una lección correspondiente al curso 1915-16 en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. La misma idea es recogida en su ensayo *Investigaciones psicológicas*, Lección VII, edic. de Paulino Garagorri en *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, 1982, p. 93, en la que se reproduce parcialmente la lección como aclara el editor en nota al pie de la página 89. En *El Espectador*, tomo IV, Madrid: col. Austral, Espasa-Calpe, 1966, p. 222, en el capítulo titulado «Al margen de los días: Conversación en el 'golf' o la idea del 'Dharma'», dice lo mismo expresado en los términos siguientes: «Homero decía que los héroes combaten y mueren no más que para dar motivo a que luego el poeta los cante».
17. Edic. de Paulino Garagorri, *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, 1986, pp. 133-4, dentro del capítulo «La percepción del prójimo. II: Cómo nos vemos a nosotros».
18. Edic. de Paulino Garagorri, *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, 1984, p. 80, dentro del capítulo titulado «Sobre la realidad radical».

Hablará también de Aquiles en su *Idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, cuando recuerde la mirada de enorme delicia que se le escapó al héroe homérico al sacar Ulises una espada del arca y refulgir con infinitos reflejos. La escena es comparada con la habilidad de Leibniz para ostentar y blandir sus principios filosóficos con infinitos reflejos<sup>19</sup>. En la misma obra (p. 203) citará a Sócrates como el «Aquiles de la verbipotencia», por su continuo dialogar y lo hace con estas palabras:

[...] En esa faena coloquial hubo una figura superlativa, un héroe de la charla, un Hércules del parloteo: Sócrates, del barrio de las Zorreras, o Alopeke. La obra conjunta de Platón, en que la filosofía se constituye, es una inmensa epopeya dedicada a este Aquiles de la verbipotencia, y por ello está compuesta de puros diálogos, y por eso el «modo de pensar» filosófico fue llamado desde Platón «dialéctica».

Hablando de las concepciones de la mujer como premio del hombre en las sociedades primitivas recordará una vez más a Aquiles. Será en su ensayo *Divagación ante el retrato de la marquesa de Santillana*<sup>20</sup>, donde pondrá a los griegos como ejemplo al decir que la *Iliada* «echa a volar el enjambre sonoro de sus hexámetros con el fin de contarnos la cólera de Aquiles, furioso porque le han arrebatado la dulce esclava Kriseis, que era premio de sus hazañas».

2. HÉCTOR. Entre otras citas en las que aparece el gran héroe troyano destaca aquella recogida en *Divagación ante el retrato de la marquesa de Santillana*<sup>21</sup>, en donde al describir la pintura nos dice:

La técnica misma del cuadro es irresoluta: dos principios pictóricos riñen su batalla indecisa en la mano del artista. El Norte y el Sur, Flandes e Italia se persiguen hostiles por todos los rincones de la tabla, como en un canto homérico Héctor y Diomedes.

3. IFIGENIA. La hija de Agamenón es presentada como modelo de belleza interior, como ejemplo de que no hay que buscar la estética lejos o fuera del objeto o la persona, sino en ella, dentro de ella; es en su interior donde el artista sorprende lo estético: «sólo donde hay mujeres, hembras humanas, levanta su cuerpo blanco y yergue Ifigenia su alma argentina»<sup>22</sup>.

19. Edición de Paulino Garagorri en *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, Madrid, 1992<sup>1ª</sup>r (1958, 1979), pp. 12-3.

20. P. 702 del tomo I de las *Obras completas* editadas por Espasa-Calpe, Madrid, 1948.

21. Obra citada, p. 705.

22. *Meditaciones sobre la literatura y el arte...*, edic. cit., p. 184.



4. CASANDRA. La amada de Apolo, la hija de Príamo, aquella a la que el dios concedió el don de profetizar pero con la condición de que nadie le hiciera caso, es citada por Ortega como un ejemplo de lo que a él mismo le acontece, porque en sus ensayos y conferencias de hacía veinticinco años (*ca.* 1922) había anunciado varias cosas «que ahora andan por las calles». Y es que dice en las lecciones que pronuncia en 1947 en San Sebastián, en la Real Sociedad Vasca de Amigos del País, que en esos momentos está germinando en el mundo una nueva tranquilidad y que durante los próximos cinco años se va a asistir a un brote prodigioso de nuevos pensamientos sobre todos los grandes problemas y ello no va a acontecer en Rusia ni en los Estados Unidos, sino en la Europa que suponen agonizante los que confunden en la equívoca hora crepuscular lo vespertino con lo matutino<sup>23</sup>.

5. LOS FEACIOS. Son los habitantes de la isla Esqueria donde reina Alcínoo y su mujer Arete. Estos personajes míticos son recordados por Homero por disponer de unas veloces naves que surcan el mar sin timón ni piloto, navegan «teledirigidas» y alcanzan su destino sin error. Son los que devolverán a Ulises a su patria. Ortega los cita en tres ocasiones y siempre en el mismo sentido: su velocidad es rápida y van derechos a su destino. La primera es cuando comenta el cuadro de la Bacanal de Tiziano, pintura rebosante de optimismo y vida, a la que Ortega define como el «triumfo del momento» en cuanto cima de la vida y su expresión integral. El momento grandioso lo explicará Ortega con un símil homérico nuevamente:

[...] de un brinco nos lanzamos dentro de ese instante que pasa veloz, decididos a entregarnos a él, sin reservas ni suspicacias, como si el minuto placentero fuera una de aquellas naves venturosas que Homero atribuye a los feacios, naves que sin timón ni piloto conocen ciertas los caminos del mar<sup>24</sup>.

En el ensayo *Ensimismamiento y alteración* Ortega critica la idea de «seguridad», de sentirse el hombre seguro, lo que se concreta en la idea progresista de que la humanidad progresa necesariamente. Esta idea, continúa Ortega, cloroformizó al europeo y al americano para dejar de sentir radical el riesgo que es sustancia del hombre. Si esa idea fuera correcta, la historia humana quedaría reducida a un tranquilo viaje turístico, de manera que la civilización marcharía segura hacia su plenitud, «como la nave de los feacios de que habla Homero, la cual, sin piloto, navegaba derecha al puerto»<sup>25</sup>.

23. Ver «Introducción a Velázquez», en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, edic. de Paulino Garagorri en Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1980 (1950<sup>1</sup>), p. 145.

24. En *El Espectador*, tomo I, edic. cit., p. 71.

25. En *El Hombre y la Gente*, Madrid: col. Austral n° 1501, Espasa-Calpe, 1972 (1957), p. 29.

También los cita cuando hablando de la Historia Universal dice que en la Antigüedad la comunicación estuvo dominada por la nave, por los trayectos de una costa a otra, mientras que durante la Edad Media y hasta el siglo XVI será el viaje a caballo el que se imponga. Y lo ejemplifica citando a los Argonautas, a Ulises y a los feacios, porque los griegos soñarán con naves capaces de llevar al navegante seguro hacia el puerto. «Son las misteriosas naves de los feacios». Cuando la ciencia dé sus primeros pasos con Tales de Mileto, aquellos hombres se llamarán a sí mismos los «Siempre Navegantes»<sup>26</sup>.

6. HELENA. La esposa de Menelao, que había sido raptada por el troyano Paris, lo que había producido la guerra más sangrienta cantada por el primer poeta de occidente, será motivo de inspiración de Ortega cuando comente el cuadro «Los Borrachos» de Velázquez. No todos los griegos pensaron que la mujer más bella había sido secuestrada, sino que voluntariamente se había dejado seducir; esta duda provocaría en el cantor Homero la ceguera de la que habla la leyenda, y de ésta se hará eco Ortega, cuando recuerde la sugerencia del cuadro homónimo de Poussin —«Los Borrachos»—, al afirmar que la belleza y la ventura son atribuciones de los dioses, no de los hombres; y frente a esa pintura de dioses, Ortega interpreta que Velázquez ha elegido para su cuadro a unos cuantos ganapanes y pícaros sucios, ladinos e inertes para burlarse de los dioses. Va, pues, Ortega, comparando a Poussin y Velázquez, presentando dos escenas, la una divina, la otra real; la alegría que en una se describe produce en el espectador una reacción amarga, porque siente que está excluido de esa felicidad. Y es que la felicidad es irreal para el hombre, tan irreal como estos dioses y estas ninfas del cuadro de Poussin. La realidad, en cambio, es laboriosa y lugar de dolor, el sol real ha oscurecido el cuadro del mismo modo que dicen que «los olímpicos poderes cegaron a Homero para vengarse del deshonor que éste vertiera sobre Helena»<sup>27</sup>.

Y es que «Los Borrachos» de Velázquez presenta, según Ortega, al pintor como un gigante ateo, un colosal impío, que arroja los dioses fuera del cuadro, pues en su pintura no hay un Baco, sino un sinvergüenza representando a Baco. Digamos, como añadido, que nuestro artista no recibió venganza alguna de unos dioses en los que no creía, sino que Ortega lo elogia cuando le asigna la virtud de haber preparado el camino para nuestra edad, exenta de dioses.

En otro lugar, recordará a Helena, esta vez como esposa del rey de Esparta, considerada como una divinidad lunar y mujer extranjera. Se trata del ensayo

26. En *Una interpretación de la Historia Universal: (En torno a Toynbee)*, Edic. de Paulino Garagorri, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1989<sup>3</sup>, (1958), p. 74.

27. En *Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)*, contenido en *El Espectador*, tomo I, edic. cit., p. 76.

titulado *El origen deportivo del Estado*<sup>28</sup>, en cuyo capítulo IV, titulado «El Estado griego: file, fratria, etairía», presenta a Esparta como una sociedad en la que el hombre piensa menos y vive más reciamente, donde los guerreros viven aparte de sus familias y solidariamente, siendo un símbolo las famosas cenas donde se tomaba la «sopa negra», manjar ritual, donde, nos dirá Ortega, posiblemente se debió localizar el robo de Helena.

7. PENÉLOPE. La «conyugal tejedora», como la llama Ortega en el ensayo titulado *Galápagos. El fin del mundo*<sup>29</sup>, aparecerá de nuevo citada en otro ensayo, *Oknos el soguero*, cuando habla de las potencias creadora y destructora de la naturaleza. Se trata de aquella imagen telúrica, varias veces representada, de un viejo que va trenzando una soga por un extremo, mientras por el otro extremo ya trenzado, a su espalda, una asna la va destrenzando: se trata de la «breve jornada de la existencia que se abre entre el poder de hacer y el de deshacer. «La esposa de Ulises, dirá, desteje cada noche lo tejido durante el día para que la tarea sea perdurable. Penélope es una última modulación del mito cthónico: también ella estaba quieta e hilando»<sup>30</sup>.

Penélope es símbolo de una cultura hembra; los griegos habrán de esperar a la llegada de Apolo portando luz y alegría para iniciar un combate entre una cultura masculina y la anterior, una cultura de mujer. Tal vez convendría analizar las expresiones que Ortega introduce en este ensayo, pues tal vez den lugar a alguna reflexión sobre la evolución de las sociedades matriarcales. De hecho, apunta que debió producirse una lucha gigantesca entre «el útero cavernoso y arcano y el falo que inicia la ascensión hacia los dioses del sol y del rayo», es decir, entre una cultura ctónica presidida por ideas matriarcales y dioses del mundo subterráneo, y otra cultura solar y fulgural en la que dominan Apolo, dios del sol y la inteligencia, y Zeus, dios del cielo luminoso y del rayo.

8. TELÉMACO. Escasa es la referencia que Ortega dedicó al hijo de Penélope, aquél que no conoció a su padre Ulises, pues era aún muy niño cuando su padre zarpó hacia Troya con el resto del ejército griego. Es en la «Meditación primera: poesía del pasado», donde Ortega habla de las propiedades de la poesía, en concreto, de la épica. Se trata de aclarar que el aedo no tiene que inventar su argumento, sino que el tema poético ya existe antes de que él componga su obra; el aedo debe sólo actualizarlo en los corazones de sus oyentes, de su público. Por eso bastan cuatro

28. Incluido en las *Obras* de José Ortega y Gasset, 3ª edic. corregida y aumentada, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 628-643.

29. Recogido en *Espíritu de la Letra*, edic. de Ricardo Senabre, Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1985, p. 73.

30. *Espíritu de la Letra*, edic. cit., p. 171.

versos para hablar de la muerte de un héroe y sólo dos al hecho de cerrar una puerta. Es lo que hizo la criada de Telémaco cuando tiró del anillo de plata y afianzó en la correa el cerrojo<sup>31</sup>.

9. ULISES. Es a Odiseo a quien Ortega cita en numerosas ocasiones. El héroe de la *Odisea*, el guerrero astuto de la *Iliada*, es objeto de comentarios diversos en numerosos pasajes de su obra. Veamos algunos ejemplos. En *Meditaciones del Quijote* Ulises es citado a propósito de lo que significa para el crítico literario una novela, mas en Ulises, en la *Odisea*, sobre todo, hay mucho más que una simple relación de aventuras, pero añade nuestro pensador que en ese caso la obra homérica perdería nobleza y significación, aunque no se habría errado del todo en su intención estética. Mas hay diferencias que no permiten reducir la lectura odiseica a simple lectura narrativa como ocurre en la versión cinematográfica de sus aventuras. Es cierto que Ortega acepta que «bajo Ulises, el igual a los dioses, asoma Sindbad el marino, y apunta, bien que muy lejanamente, la honrada musa burguesa de Julio Verne»<sup>32</sup>.

La proximidad de obras literarias tan lejanas se funda en la intervención del capricho que gobierna los acontecimientos, pero mientras en la *Odisea* actúa según el humor de los dioses, en la «patraña, en las caballerías ostenta cínicamente su naturaleza»; quiere decir Ortega que en el poema de Homero el interés de la aventura existe por razón de su inmanente capricho, que es un capricho de dioses, es decir, una razón teológica.

En el ensayo ya citado *Galápagos. El fin del mundo* evoca Ortega a los españoles descubridores de tantas tierras americanas e islas del Pacífico. Los comparará con Ulises al que considera un Don Juan de los mares, quien conquistaba a cuantas bellas mujeres conocía a lo largo de su aventura marina y tras haberlas enamorado las abandonaba. De hecho, introduce una digresión entre paréntesis, para hablar de una nueva faceta del Ulises homérico añadida a las ya comentadas de Simbad (Sindbad) el marino o musa verniana. En esta ocasión como en las anteriores Ortega hace gala de un dominio completo de la obra épica, de sus personajes, de sus cometidos y se pregunta si ha habido hasta ese momento algún estudio del marido de Penélope en su faceta donjuanista. Dice en concreto:

Porque es, evidentemente, la primera aparición de Don Juan. En su viaje no perdonó ninguna de las feminidades superiores que ornaban el Mediterráneo. En cada isla había una mujer maravillosa, una mujer encantadora: Calipso, Circe, las Sirenas. Ulises encantaba a las encantadoras, pasaba junto a ellas, dejándolas

31. En *Meditaciones del Quijote*, edic. cit., p. 194.

32. Obra cit., p. 205.

a un tiempo transidas y burladas. Su emoción pudorosa al verse desnudo, con sus cuarenta años corridos, delante de la juvenil Nausicaa, es la emoción clásica del Don Juan decadente. Al tornar, por fin, a la vera de su conyugal tejedora, no se contenta con menos que con reconquistarla, triunfando de sus pretendientes<sup>33</sup>.

En el epígrafe «Poesía del pasado», incluido en el capítulo «La agonía de la novela», hablará Ortega de la decadencia de nuestro mundo en contraposición al de Homero, en el que no se sabría distinguir la frontera que separa a dios y al hombre, porque las figuras épicas corresponden a una «fauna desaparecida» que se caracteriza por la indiferencia de dios y hombre. Ortega lo dirá enfrentando a algunos héroes épicos con el hombre de hoy:

Formamos parte de una realidad sucedánea y decaída: los hombres que nos rodean no lo son en el mismo sentido que Ulises y Héctor. Hasta el punto que no sabemos bien si Ulises y Héctor son hombres o son dioses. Los dioses estaban entonces más al nivel de los hombres, porque éstos eran divinos<sup>34</sup>.

De nuevo citará a Ulises y su nave en *Ensayos sobre la Generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, cuando habla del *Glosario* de Eugenio D'Ors y apunta que éste había entendido que con la visita de León Frobenius a España, donde habló de africanidades, podría peligrar la cultura europea, como si unas armadas negroides fueran a invadirnos. Con su frecuente ironía trata Ortega algunas glosas de D'Ors, de las que —dice— unas hablan de sucesos triviales, otras, de altas ideas. La ironía acaba en una comparación del *Glosario* con la nave odiseica, cuando sugiere que a lo mejor Eugenio D'Ors deseaba que sus lectores lo imaginaran como a Ulises, al decir que él iría «cinglando», como el héroe homérico en su «desnuda nave». Ortega, sin embargo, entendía que su barroquismo, sus aforismos daban mejor la imagen de un arca de Noé y de una diminuta góndola, y no la de un conquistador que maneja el remo en la popa de su nave<sup>35</sup>.

En dos pasajes de *El Espectador* nos hablará Ortega de la belleza marina cuando se navega próximo a la costa. En el primer caso, cuando dirige unas «Palabras a los suscriptores», y les dice que el alta mar no tiene interés alguno, sino que es preferible —dirá en uso de una de sus metáforas preferidas— «navegar

33. Recogido en *Espíritu de la Letra*, edic. cit., p. 73.

34. En *Meditaciones sobre la Literatura y el Arte*, edic. cit., p. 202.

35. En *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, 1989<sup>2</sup> (1ª = 1981), p. 297. [La segunda edición tiene algunas modificaciones respecto a la primera, entre ellas el haber incluido este artículo titulado «Cultura y Razón», publicado en *El Sol* (10-VII-1924), bajo el título de «El sentido histórico».]

como Ulises, sin perder de vista la gracia quieta y perfilada de la ribera»<sup>36</sup>. El segundo pasaje es cuando habla del sentimiento y pone como ejemplo el estremecimiento que experimenta un niño cuando se le presenta la imagen de Hércules echándose al hombro el toro de Creta o «a Ulises sonriendo desde la marina mientras el Cíclope aúlla de dolor con el asta astuta clavada en la frente»<sup>37</sup>.

Ya mencionamos antes, a propósito de los feacios, cómo la nave es uno de los argumentos centrales en la interpretación de Ortega del mundo antiguo. Pues bien, en ese mismo pasaje<sup>38</sup> Ortega recuerda que en torno a los siglos VIII y VII a.C. el cuento más frecuente fue el de la nave errabunda de Ulises (ya lo había sido la leyenda «casi puramente mitológica» de los Argonautas), cuando navegaba arrastrado de costa a costa, de Calipso a Circe, y con no escasa ironía y gracejo dice «porque el pobre hombre no estaba sólo sometido al tráfico de las tormentas, sino a algo más grave: a tener que afrontar las gracias de todas las encantadoras del Mediterráneo». Como se ve Ulises y su nave son objeto de constantes referencias por su singular caracterización de hombre conquistador, incluso a su pesar.

A Ulises lo utilizará Ortega para hablar de aquello de lo que no era precisamente un ejemplo, sino todo lo contrario. Una prueba más de su habilidad oratoria, de su rica prosa y de sus recursos literarios. Así ocurre en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, cuando está desarrollando la idea de que huir de la realidad es muy difícil, aunque el vulgo lo entiende justo al revés, y es que acerca de la tendencia dadaísta en la que se trata de unir palabras sin nexos, la facilidad de la operación indica la carencia de su sentido, su inteligibilidad o nulidad; frente a esta tendencia del arte nuevo, dice Ortega, crear o construir algo que sea sustantivo y que no sea copia de lo «natural» implica poseer un don sublime. Es la «realidad» la que acecha constantemente al artista para impedir que se evada, por ello ha de ser «un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujeo de Circe»<sup>39</sup>.

En la misma idea de huida y donjuanismo aparece nuevamente Ulises en *¿Qué es Filosofía?*, cuando Ortega habla de cómo Europa ha estado hasta entonces embrujada y encantada por Grecia, que es —dirá— en verdad encantadora. Pero para que Europa supere esa dualidad e interior contradicción en la que se encuentra por el idealismo y la modernidad, que no es sino otra forma del ser inerte de la ontología griega, idea que desarrolla a partir del aforismo cartesiano, ha de aban-

36. En *El Espectador*, tomo II, Madrid: col. Austral, Espasa-Calpe, 1966, p. 12.

37. En tomo III, Madrid: col. Austral, Espasa-Calpe, 1966, p. 92.

38. *Una interpretación de la Historia Universal*, edic. cit., p. 74.

39. En *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, 1991<sup>2</sup> (1925), p. 28.

donar las categorías del antiguo ser cósmico, abandonarlas y encontrar las categorías del *vivir*, la esencia de nuestra vida, y recurre a Ulises con las siguientes palabras:

Pero nosotros imitemos de Grecia sólo a Ulises, y de Ulises sólo la gracia con que sabía escapar a los encantos de Circe y de Calipso, las encantadoras del Mediterráneo, tendidas en sus islas espumantes, con mucho de sirenas y algo de *Madame Recamier* alongada en su canapé. Y la gracia de Ulises que no nos descubre Homero, pero que sabían los viejos marineros mediterráneos, era que el único medio hábil para librarse del canto fatal que hacen las sirenas es cantarlo al revés. Entre paréntesis, Ulises es el primer Don Juan: huyendo de su Penélope cotidiana, encuentra todas las criaturas encantadoras de nuestro mar, las encuentra, las enamora y las huye<sup>40</sup>.

Para finalizar este recorrido por Ulises en Ortega recordemos su cita en *Unas lecciones de Metafísica* en el pasaje en el que explica la distinción de un yo pensante y un yo social, donde habla del antagonismo entre tradición y razón. Aparece Ulises cuando trama con astucia la respuesta a Polifemo de que él «es» *Nadie*, lo que servirá para que ningún cíclope socorra al herido, cuando Ulises y sus compañeros huyan de la isla. Dice así:

[A la pregunta ¿qué es la tierra? se le responde afirmando: la tierra es un astro]. Mas la respuesta no la he pensado ni repensado yo sino que me repito con ella lo que «se dice», y con este repetir entro a formar parte de la gente, la cual es nadie. Yo, pues, me vuelvo nadie, que es lo que, practicando un *calembour* con su nombre, hacía Ulises cuando quería ocultarse o desaparecer<sup>41</sup>.

Hasta aquí un breve recorrido por algunas citas de figuras épicas de Homero citadas por Ortega y Gasset en sus ensayos. Como hemos intentado mostrar, la presencia de estos héroes en una referencia constante al Mundo Clásico presenta a un Ortega conocedor profundo de las raíces culturales de Europa, intérprete certero de sus mitos y de sus obras literarias, analista preciso de las ideas esenciales de aquellos filósofos y, sobre todo, comentarista literario de nuestro siglo con referencia universal desde los orígenes de nuestra cultura. En esta oportunidad nos hemos acercado a la obra de Ortega desde la perspectiva de su uso e inter-

40. En *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, Madrid, 1980 (1958), p. 162. En realidad la idea se desarrolla a lo largo de toda la lección novena; véase en particular lo que dice en p. 173.

41. En *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, Madrid, 1986<sup>3</sup> (1966), p. 110.

pretación de los héroes de la epopeya homérica, desde la perspectiva de algunas figuras míticas de la *Iliada* y de la *Odisea*. Y es que el mito para Ortega, frente a la ciencia, representó una forma más de pensamiento, una forma que consistía en reproducir fórmulas tradicionales, inmemoriales. El propio Ortega, que no dejó de prestar amplia simpatía a aquella vieja forma de pensamiento, el pensamiento mítico, lo trata con delicadeza siempre que lo oponía al pensar científico. Sirvan sus propias palabras en *Espíritu de la letra* (p. 85, edic. cit.) para concluir este artículo:

El mito prendía en la mente por el prestigio emotivo de su antigüedad (inmemorialidad) y por la gracia de su dramatismo antropomórfico. La prueba [como demostración por la racionalidad], en cambio, gana a la mente por su evidencia, es decir, que gana y regana a cada hombre normal en cada instante. No hay medio de rehuir su eficacia. Una demostración clara tiene el privilegio de rendir automáticamente todo espíritu. Hasta el punto de que una mente indócil a la prueba es llamada demente.