

JOSÉ MANUEL SEVILLA FERNÁNDEZ*

**Pensamiento dramático y razón poética.
La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque**

A José Luis Alonso de Santos,
dramaturgo, en prenda de amistad.

*Mientras que el desvalido corazón que un día,
en un instante ha de pararse, se mueve dentro
de nuestra vulnerable y abatida vida.*

M. Zambrano

Introducción

El presente artículo pretende un ejercicio de indagación del humanismo filosófico-retórico en una dimensión de la razón vital y poética que es aquella de la “razón dramática”. En un recentísimo ensayo¹ he abordado la tensión relacional en la que se centra dicha indagación, deteniéndome especialmente en la obra *Don Quijote de la Mancha* y considerando a su autor el *creador del género literario* denominado novela, que es, a la vez, también un *género filosófico*, un modo de indagación a través del pensamiento poético del novelista, como han demostrado literatos españoles noventayochistas como Unamuno o Baroja con sus novelas filosóficas. Estos siguen la senda abierta por Cervantes el creador, el *autor* que hace recaer su punto de vista sobre la circunstancia, sobre el problematismo de la vida cotidiana del que busca extractar su *lógos*. Es decir, trata de extraer del drama de la vida su significación racio-dramática. Ese *lógos* del camino y la aventura, de la multiplicidad de personajes que en él

* Universidad de Sevilla

¹ *N.d.A.*: La reflexión y ejercicio hermenéutico del presente artículo acerca de la “razón dramática” se complementa con otro ejercicio llevado a cabo en mi artículo *Filosofía de la razón viviente y hermenéutica dramática. Del drama de la razón a la razón del drama*, que se publica en la revista *Segni e Comprensione*.

aparecen, va hilvanando el sentido en la narración. Un *lógos* particular, igual que lo hay del bosque sobre el que medita Ortega en la Herrería, cobija al corazón semántico que pulsiona una filosofía poética. Esa razón dramática, narrativa y vital, junto con su modo de conocimiento verdadero, resulta clave central del humanismo filosófico y retórico. Mas también es la llave de la creación dramática. Según reflexiona y expone el dramaturgo José Luis Alonso de Santos su visión experiencial del proceso creador de una obra de teatro textual:

Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación [...], pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aún conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran².

La misma condición dramática de la vida, que empuja hacia el pensamiento filosófico, se encuentra concretada como núcleo vital del pensamiento creador del drama literario en que los personajes imaginarios vienen a la existencia como universales fantásticos o “caracteres poéticos”. Pensamiento poético, creador, que no procede mediante reflexión especulativa, no pretende competir con la razón abstracta y pura, ni con un conocimiento demostrativo; sino abrazar la realidad con la imaginación y el ingenio, penetrarla e interpretarla *more dramatis*, al modo mostrativo de la vida misma, como problema, como drama. De hecho, nada más cercano a la condición del hombre que el ser *res dramatica*, o sea, biografía vivencial de experiencias primordiales de la existencia. Y al igual que en la vida, en el drama literario los personajes no tienen *naturaleza*, no tienen sustancia, sino que lo que tienen es *historia* y narración. El pensamiento dramático está indeleblemente ligado a la poesía. Digamos que la *razón dramática* es, de manera particular y concreta, el modo de existir en la “razón poética” que tiene la “razón vital” humana.

² Alonso de Santos (2011), p. 15.

1. Estilos de pensamiento y géneros filosóficos

La razón dramática, directamente ligada con la vida y con los problemas existenciales del ser humano, guarda aún el misterio de la verdad poética; perdido para la pura razón abstracta. Misterio perdido para “la razón pura y neta”, que dice Leibniz en su *Teodicea*, al inicio del “Discurso”; pero ganado para la razón plural de Vico. Estilos de pensamiento denominados, según categorías culturales orteguianas, *germanismo* y *mediterraneidad*; y que en otros ensayos denomino perspectivas “norteña” y “sureña”, en reivindicación mediadora de una complementariedad entre ambas modalidades³. La búsqueda de una filosofía integral requiere primero el haber evidenciado que “norte” y “sur” de la filosofía no son polos contrarios en el orden del pensar filosófico humano ni de la vida de la filosofía. Son, más bien, perspectivas complementarias, de tal manera que la una sin la otra constituyen filosofías incompletas; al igual que, como argumenta Zambrano, incompleto queda el hombre en manos exclusivas tanto de la filosofía como de la poesía. Revisito el problema y replanteo que podemos hablar de “estilos” filosóficos; pero si hablamos de “géneros” filosóficos, entonces habremos de referirnos a *modos de razón*. El estilo expresivo puede ser el diálogo, la suma, el ensayo, etc.; pero el estilo de pensamiento señala hacia las maneras en que un individuo piensa; sus formas de pensamiento, usos sociales y caracteres históricos; su/s lengua/s, creencias y costumbres. No obstante, el género de la filosofía es y habrá de ser siempre el racional, es decir, el relativo a la razón y conforme a ésta. Y ahí surge el problema. Porque lo racional no se restringe al modo reductivo abstracto identificado con una “razón pura” y con el escolástico *racionalismo* como falso “movimiento” filosófico (pues en realidad no hay movimiento ni dinamicidad en el hermetismo de una presunta Razón inmutable y eterna, ajena a la vida del hombre). A la par de una racionalidad abstracta, intelectual y crítica, también hay una cualidad sintiente de lo racional, propiamente vinculada al cuerpo y a los sentidos; una razón corpórea; y una racionalidad ingeniosa, imaginativa y creativa, que al *hacer* se da cuenta (certeza, advierte con

³ Sevilla (2014), (2016a), (2016b).

conciencia) de lo que hay y *conoce* la “verdad” de lo hecho (verdadero, conoce con ciencia). Los dos últimos son géneros poéticos de la filosofía; el primero, en cambio, constituye el género filosófico abstracto, la filosofía sin más, pero que sin la compresencia de los otros dos géneros se convierte pronto en la filosofía con menos. En uno de sus varios estudios y ensayos sobre Zambrano, interpreta Giuseppe Cacciatore que:

La filosofía no ha sido la única vía recorrida por el hombre dirigida a la posesión de las ideas. No hay sólo la vía señalada por la esperanza de la razón, está también aquella que se encomienda a la pasión por las cosas efímeras y transitorias, que mira a la desesperación en vez de a la consolación⁴.

Esta mirada trágica es la propia del ser histórico, y la contradicción propia del drama humano. La misma mirada que confrontan los personajes trágicos y la misma contradicción (entre razón y pasión) del “conflicto de las pasiones que albergan en su ánimo”⁵.

María Zambrano advirtió que cuanto más se distancian entre sí la razón y la vida, o lo que es lo mismo, la filosofía y el sentimiento vital; cuanto más se reduce y restringe la razón a la pura intelección abstracta, más fácilmente proliferan los géneros literarios con una función sustitutiva y reparadora de géneros filosóficos vacíos de contenido que han dejado al hombre solo y sin cuidado frente al drama del vivir. Si ocurre así es porque tanto la literatura como la filosofía tienen la misma fuente en la *poíesis*, creación y expresión mediante la palabra, *lógos* expresivo y poético. Los géneros poéticos existen, como ha afirmado Vico, por necesidad de pensamiento y expresión. Igual que opina Zambrano al destacar que «la vida necesita revelarse, expresarse»⁶. Por esa razón emerge la tragedia, corazón de todo género dramático; y aparecen las confesiones y la autobiografía, ejemplos de conciencia desoladas y abandonadas por onfálicas

⁴ Cacciatore (2005), p. 59.

⁵ Ivi, pp. 59-60. Cfr. la extensa nota 16 de Cacciatore a pie de la página 60. Tres excelentes ensayos de Cacciatore sobre Zambrano están recogidos en Cacciatore (2013).

⁶ Zambrano (1988), p. 25 y p. 31.

abstractas filosofías. El filósofo revitalizado, el poeta, el literato, el dramaturgo, son sujetos que viven sus existencias bajo el modo del pensamiento y de la creatividad, a la manera de la verdad.

A ese sujeto viviente y problemático, que para ser necesita hacer y conocer aquello que no es, le corresponde, en consecuencia con su naturaleza metamórfica y actoral, igualmente una «razón viviente y dramática», una razón para vivir y que sea a la vez razón viva. Esa «razón vital o viviente» – en expresión orteguiana –, es decir, no vital abstracta sino concreta, no meramente paciente de la razón sino activa y real, constituye el motor de toda filosofía sureña, la cual considera y aprecia cómo la intimidad del “yo”, la interna conciencia de sí, crece en profundidad conforme el “yo” individual vive integrando consigo la exterioridad de sí. El «yo del Sur»⁷ resulta inseparable del tú, de su circunstancia, incluyendo al “yo del Norte”.

El filósofo es, a la vez que pensador, un *decidor*. Alguien que, más allá del aspecto de mero contemplador, tiene cosas que decir. Híbrido de espectador y de actor, en este ser mestizo el decir filosófico se da “bajo la especie del hacer”, bajo un estilo activista y dinámico del pensamiento, que denominamos “crítico y problemático”. Por tanto, el constitutivo aspecto de decidor no se da en el filósofo por una extravagante e ilusoria función de ventriloquía del ser, sino porque un hombre *actúa* con el pensamiento; elige pensar la realidad íntimamente, tanto la de su propia intimidad pensante como la ajena pero inevitablemente circunstante. Si busca hacer racional la realidad es con el principal objetivo de hacerla más vivible. No ajeno a este aspecto, el novelista y el dramaturgo se definen *decidores* de cosas imaginadas y pensadas, narradores y tramadores de ficciones existenciales. El “poeta-novelistas” – en expresión de Jorge Guillén – es mezcla de demiurgo y técnico rehabilitador de certezas. Su ser, al igual que para el filósofo, se da también “bajo la especie del hacer”, *sub specie poematis*. Bajo esta facultad del hacer es como se muestra, de conformidad con Vico, la facilidad de conocer con verdad, sea con verdad poética, sea con verdad reflexiva.

2. Pensamiento dramático y razón del “conflicto”

⁷ Ortega y Gasset (2005b), p. 266.

Obviamente no basta con el ingenio. Sin las circunstancias que rodearon a Cervantes, probablemente sin sus viajes, sus andanzas, sin Lepanto, sin la miseria en la vejez, no habría nacido el *Quijote*; del mismo modo que, dentro de la obra, resulta impensable el *ingenioso hidalgo* sin las circunstancias que lo posibilitan y a la vez lo determinan. De hecho, podríamos decir – y que nos perdone don Miguel de Unamuno en su búsqueda de la tumba del Caballero – que el *Quijote* es Don Quijote y sus circunstancias. El *yo* viviente que es conciencia circunstanciada; o sea, un *yo* que ha de serlo con su no-*yo*, se expresa en toda obra. Es la razón radical del *conflicto* en la estructura dramática de cualquier obra literaria y dramaturgica. El archiconocido filosofema orteguiano del “yo y la circunstancia”, bandera de la filosofía sureña (estilo de pensamiento del *yo del Sur*), ya la centró Baltasar Gracián en una de las agudas máximas de su *Oráculo manual y Arte de ingenio*: «No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia»⁸. Nada es la pura conciencia racional y subjetiva (“yo”) sin el mundo o entorno que no es él (“circunstancia”). El verdadero *yo*, vida con espíritu y razón vital y problemática, es el “yo” conciencia individual coexistiendo con el no-*yo* o “mundo”. La unidad de lo uno y lo otro: impensable el *yo* sin el tú, el alma sin el cuerpo, el hombre sin el mundo, la vida sin la muerte, el ser sin la nada...; toda esa confrontación existencial resume el *conflicto*, que constituye «el elemento esencial que estructura y caracteriza la obra dramática», según afirma José Luis Alonso de Santos al inicio del capítulo 12 de *La escritura dramática* (2011), de acuerdo con Stanislavski, Brecht, Layton⁹. Aquello que el problematismo y la “tensión” de los opuestos (Heráclito) es en la vida real, lo significa el “conflicto” para la vida literaria. El conflicto resulta, por tanto, la esencia de lo dramático, el motor de lo teatral, la dialéctica existencial de los personajes¹⁰. Así pues, el problematismo de lo que hay, la tensión de los elementos en acción, la contradicción que espolea al pensamiento filosófico, y – en definitiva – la lucha por la vitalidad humana de la vida, habitan el corazón de la razón dramática.

⁸ Aforismo 13. Gracián (1993), p. 197.

⁹ Alonso de Santos (2011), p. 107.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 107-158, 228-230.

Insuflan el ánimo de cada personaje, hijo de la fantasía del creador y de la circunstancia epocal.

Los «hijos de la imaginación» – que refiere Gustavo Adolfo Bécquer en su *Introducción sinfónica* (1868) a las *Rimas y leyendas* –, nacidos del realísimo «instinto de vida», agitados por ese mismo “instinto” pretenden manifestarse en el escenario del mundo y entrar poéticamente en la vida humana con nueva realidad. Como los Esclavos presos en el mármol de Miguel Ángel, los personajes «buscan en tropel por dónde salir a la luz, de las tinieblas en que viven»¹¹. Empujan en la fantasía para que de la memoria se les saque «a la vida de la realidad del limbo en que vivís semejantes a fantasmas sin consistencia»¹². La existencia fantástica de esas creaciones es parte de la existencia completa del ser humano. Ellas empujan desde lo más íntimo de este, bajo la forma de imágenes, el ímpetu de metáforas, la inquietud de ideas, buscando su fluencia en el río de lo real. Fuente que abre la palabra, para trasladarlas desde el «mundo» que el poeta lleva «dentro de la cabeza», a su estancia en el «mundo» real de la «vida». Esgrime el poeta sevillano, mas igual lo podrían suscribir Vico que Pirandello, cómo ante el empuje de estos múltiples *universales fantásticos* que adquieren su primera forma de existencia en advenimiento de la memoria al lenguaje como *caracteres poéticos*, «necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo»¹³. Aunque nada dice Bécquer, resulta evidente que no es ajeno al sentido etimológico de “autor” la significación de “fuente”.

El pensamiento metafórico, fruto del instinto y de la vitalidad, canaliza su fluencia en cada nuevo enfrentamiento con la realidad a través de la razón problemática y narrativa. Humanamente conflictual y dramática. Dice Gracián en su *Oráculo* que «el saber vivir es hoy el verdadero saber»¹⁴. Mas «no se vive si no se sabe»¹⁵. El saber ha de ser «práctico», útil para la vida. No puede ni debe «ignorar lo

¹¹ Bécquer (1970), p. 15.

¹² Ivi, p. 16.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Aforismo 232 (vid. 219). Gracián (1993), p. 280.

¹⁵ Aforismo 247. Ivi, p. 285.

ordinario del vivir, que es más preciso»¹⁶. Perspectiva sureña de *saber para vivir*, que se extiende articulando el pensamiento meridional desde el senequismo hasta el gracianismo. Filosofía vivible¹⁷. Para los espíritus verdaderamente activos, como nos diría Ortega, la felicidad no es una adquisición ni un logro; contrariamente, en vez de una resolución es un proceso de conquista. El saber, como la dicha de vivir, no se alcanzan en la consecución ni en la llegada a término, sino en la marcha y andadura, en la voluntad de aventura dispuesta a conquistar lo problemático. Parafraseando a un Cervantes apócrifo, escribe Ortega en su artículo *Libros de andar y ver* (1911) que «es mejor el camino que la posada»¹⁸. Como también he referido ya, desde esta misma perspectiva sureña o mediterránea enfocaba George Santayana su *Filosofía del viaje* (1964), propia de una razón viviente y transeúnte, que tiene en Hermes – el dios viajero y mensajero – la mejor figuración de su modelo de “pensamiento nómada”; acostumbrado a desplazarse con ingenio de una certeza a otra en el mundo de la vida¹⁹.

Precisamente, esa fragilidad de un mundo de infinitas certezas es lo que asume y encara una razón dramática. Mas una fragilidad de lo cierto que lo que tiene de inconsistencia lo posee también de delicadeza. Nada hay seguro y permanente. Todo mutabilidad y cambio. Es y no es. Para presentarse algo como lo que es hoy ha tenido que dejar de ser lo que era ayer. Y es hoy lo que ya no lo será mañana. Pero el espíritu encuentra reposo en los claros del bosque. En el camino del pensar, el eterno transeúnte aprende a hallar pulcritud y apacibilidad en lo efímero, en las realidades concretas y en las vivencias individuales. Y aprende a ser *discreto* en el uso de la palabra²⁰ y *prudente* en el uso de razón ante las cosas pasajeras; para

¹⁶ Aforismo 232, citado *supra*.

¹⁷ Vid. la Primera Parte del presente ensayo.

¹⁸ Artículo publicado en *El Imparcial* el 31/5/1911. Cfr. *OYGOC*, t. I, p. 170.

¹⁹ Santayana (1964); (2002).

²⁰ Recuérdese la respuesta de Don Quijote, donde se evidencia la condición del filósofo con “hablar a lo discreto”: «Muy filósofo está, Sancho, muy a lo discreto hablas» (*Quijote*, II, 66). Vid. Cervantes (2004), p. 1054.

así saber a qué atenerse en su vivir de hombre. O *saber vivir*, según Gracián.

3. *Humanismo filosófico y retórico. De camino a la palabra poética*

La vida no es comprensible ni expresable sin palabras. De hecho, la vida humana no es factible sin la palabra. No es posible una preocupación por la vida al margen de una ocupación por las palabras. El sentido primigenio de *lógos* anudando idea y palabra a la vez, sin escisiones ni prevalencias, establece un vínculo directo con la cosa, con el saber la cosa, que es saber *decir* la cosa. De hecho, junto con la palabra el concepto puede completar a la cosa semánticamente; pero este último solo caería en la reducción de suplir la cosa o reemplazarla idealmente. Repásense los párrafos 234 a 240 de la última *Scienza nuova* de Vico. Nada es el pensar sin el decir, sabe la buena filosofía; mas nada es el decir sin el pensar, resume toda buena retórica. Nada es la filosofía sin retórica, ni viceversa. Frente a la escisión de la unidad originaria entre *verbum* y *res*, Vives cambió el lenguaje abstracto y el saber deductivo por una “elocución” inventiva y un saber ingenioso. Al igual que para Vico, resulta «evidente que el argumento prioritario de Vives es la palabra y el lenguaje, razón por la cual concibe la retórica como verdadera filosofía», dice Emilio Hidalgo-Serna aplicando la tesis grassiana de una *retórica como filosofía*²¹. Y poco sustento ontológico tienen retórica y filosofía sin poética.

Pensar excéntrico, el humanismo retórico-filosófico aparece siempre en la periferia de la filosofía, pues lejos de hacer recaer sobre un Ente regente el eje de su actividad, cede todo el primado del saber a la palabra creadora, desveladora e históricamente donadora de sentido. Otorga preeminencia a la palabra sobre el ente. Por ello, este humanismo se enfrenta a dos enemigos principales: el Escolasticismo de cualquier especie, quietismo del pensar y encadenamiento del pensamiento al lenguaje estático de un dogma escolar; y el Geometrismo, que petrifica el despliegue del lenguaje en un pensamiento *more geometrico*.

Frente a estos dos reductivismos, la verdadera filosofía de Cervantes responde, como dice Hidalgo-Serna, «a la necesidad de

²¹ Hidalgo-Serna (1998), p. XXXV. Cfr. Grassi (2015a); (2015b).

concretar las causas de su drama vital y de la a-historicidad del mundo» de su tiempo. Es decir, responde a la necesidad de seguir la vía de la *palabra histórica*, del lenguaje metafórico y del pensamiento ingenioso e irónico. Claves que en sus múltiples investigaciones nos desvela el propio Hidalgo-Serna, el cual, siguiendo en ello a su maestro Ernesto Grassi, mantiene un fuerte empeño en rehabilitar la línea de un humanismo filosófico no metafísico-esencialista, sino enraizado en la pregunta por la palabra poética y en la concepción de la metáfora como lenguaje originario. Al igual que Grassi, a su vez discípulo heterodoxo de Heidegger, Hidalgo atribuye a la palabra metafórica la función filosófica originaria de desocultación histórica del ser. *Revelación del ser de la verdad, no desvelamiento de la verdad del ser*. Esta palabra poética y metafórica desempeña en autores como Dante, Bruni, Vives, Valla, Poliziano, Calderón, Lope de Vega, Cervantes, Gracián o Vico el protagonismo que anteriormente tuvieron en la tradición filosófica el problema de lo ente y la determinación racional del mismo. Para estos y otros muchos pensadores y autores el humanismo pivota sobre el gozne de la retórica, de la palabra (*sermo*) que, como dice Vives en *De ratione dicendi* (1532), “enseña” (arte de la gramática), “demuestra” (arte dialéctica) y “persuade” (arte retórica)²². La gramática y la retórica, al igual que la historia y las creaciones poéticas y culturales, o sea, aquello que Vico recogió bajo el seno de la *filología* (como la razón cierta que acontece cual sustrato de la vida humana), están indeleblemente ligadas con la *filosofía* (como la vida dedicada a la verdad de la razón). Ambos saberes se maridan en uno solo: la *filología*, a partir de la palabra creadora que interpreta el mundo; la *filosofía*, con la interpretación de la palabra que pregunta por el mundo. En los dos casos, la palabra-razón, como el fuego eterno del lógos heraclitiano, es antorcha que en manos de un Vulcano en la época divina quema las selvas para observar “a cielo abierto” dónde mandaba Júpiter sus rayos; y que en manos de un Hércules en la edad heroica quema la selva y abre el claro de luz civil en el oscuro bosque. Claro que se hace estancia y habitabilidad de humanidad.

²² Ivi, pp. XX, XXVII-XXVIII. Cfr. Vives (1998), p. 279.

Existen numerosas afinidades entre las principales ideas de Vico y las de Zambrano respecto de los orígenes poéticos de lo humano y la “edad divina” de los hombres. Entre ellas, que la poesía es «madre» de la filosofía, mucho antes de que esta aconteciera con su pregunta por el fundamento de las cosas, «porque fue ella, la poesía quien primeramente se enfrentó con ese mundo oculto de lo sagrado», según dice Zambrano en *El hombre y lo divino* (1955)²³. Primordialidad de la razón poética frente a la razón abstracta y pura, como ya había revelado años atrás en su libro *Filosofía y poesía* (1939). La razón poética es la primera apertura de claro del bosque; el primer enfrentamiento con el problematismo de lo real. La razón pura viene al mundo dada a la luz en el claro que ha abierto previamente la razón poética, descubiertos espacios de tierra quemada por la mano del héroe. No en vano Vico se ocupó en interpretar el origen de la metáfora de la luz, del *claro en el bosque* en indeleble conexión con la verdad humana por excelencia, la poética, mostrando el vínculo entre la acción humana (prender fuego para despejar la selva), la revelación (el rayo jupiterino) y el espacio abierto por la luz (“*luce*”) en el “*lucus*”. *Luci* significa el claro abierto en el bosque espeso y cerrado que es el *lucus*; expresa la denominación que los poetas teólogos latinos otorgaron a «las tierras quemadas dentro de la espesura de los bosques»²⁴. *Lucus, luco, luci* y *occhio* (“ojos” se dice a «las aperturas por donde entra la luz en las casas»²⁵), bosque oculto y sagrado, luces y luminosidad (claridad, *alétheia*), círculo luminoso, son para Vico términos y fenómenos originalmente parientes en la interpretación del momento fundacional de la humanidad. Es innegable la conexión que mentalmente establecemos entre las ideas de Vico y las de Zambrano²⁶; así como ambas resultan comparables con las de Heidegger al respecto de la claridad (“*Lichtung*”) y la verdad

²³ Zambrano (2007), p. 76.

²⁴ *Scienza nuova*, § 16; cfr. § 481; en Vico (1990), pp. 425-426 y p. 630.

²⁵ Ivi, § 564; en Vico (1990), pp. 686-687.

²⁶ Un acercamiento al tema ha sido propuesto por Lorena Grigoletto, *¿Cuál origen? Poiesis y éthos en G. Vico y M. Zambrano*, in Scocozza, D’Angelo (2016), pp. 469-484.

(“*alétheia*”), según hemos confrontado extensamente en otro ensayo²⁷. De esa conexión da fructífera cuenta el pensamiento último de Giuseppe Cacciatore, neta filosofía *sureña* que halla en la “razón poética” de Zambrano un punto de encuentro de la viquiana razón narrativa, la diltheyana “razón histórica” y la orteguiana “razón vital”²⁸.

La acción poética prima sobre la reflexión filosófica, ya que la primera resulta fundacional metafísicamente (Heidegger), históricamente (Vico) y existencialmente (Zambrano), mientras que la segunda interroga por los principios y ordena la razón de ser del multiverso fundado mediante una «metafísica poética», «sentida e imaginada», que abre espacios de cultivo (cultura) tanto del cuerpo como del espíritu en oscuras, tenebrosas y cerradas forestas. El verdadero poeta, primigenio y auténtico como los viquianos «poetas teólogos», no crea únicamente imágenes, símbolos y metáforas; sino que se las ingenia para traer cosas humanas al mundo, cual ingeniero, para establecer puentes y edificar espacios de verdaderas y reales etimologías. Tal acción poética – bien dice Goethe en *Fausto* (Parte II, acto IV) que «Todo radica en la acción» – responde a la necesidad natural de pensamiento y expresión frente al problematismo de lo real; y constituye narrativamente el modo primordial de «la vida de la razón» – en feliz expresión de Santayana –. Si Vico hace de la “razón poética” el núcleo de arranque, no menos que de crecimiento y mantenimiento del mundo histórico, Zambrano hace de esta el motor de toda alma sintiente y pensante. Pero ambos afirman la condición *activa* de la realidad poética que narrando hace historia, como viene a decir Vico. Un lenguaje fantástico mediante «sustancias animadas» y una «metafísica sentida e imaginada» como eje de la primordial «Sabiduría poética», muestran la verdad impresa en lo particular y concreto, la verdad contracta (contraída, concentrada) en lo individual. La impresión poética – clave del *mediterraneanismo*, según la tipología orteguiana – precede al concepto – instrumento del *germanismo* –

²⁷ Cfr. *Retórica como filosofía. Vico, Heidegger, Grassi y el problema del humanismo retórico*, en especial el apdo. II “*Lichtung, luce y lucus*”, en Sevilla (2011), pp. 146-230; apdo. II pp. 157-173.

²⁸ Dos obras claves al respecto son Cacciatore (2011) y (2013).

engendrado por el pensamiento y a la «metafísica refleja» de la filosofía como aspiración al entendimiento abstracto (abstraído o extraído) de lo universal.

4. *Hacer mundo con palabras. La trama, alma del drama*

El habla y la escritura son los modos de vivir efectivamente en la lengua, y de *decir* las cosas. Según Vico, las lenguas y las letras «nacieron gemelas y caminaron a la vez»²⁹. Visto un principio común de los orígenes de lenguas y letras, por «una demostrada necesidad natural», no sólo los primeros hombres sino los primeros pueblos «fueron poetas» y hablaron mediante «caracteres poéticos», que son ciertos géneros fantásticos (o imágenes, sobre todo de sustancias animadas, de dioses o de héroes, formadas por su fantasía), a los cuales se reducían todas las especies o todos los particulares pertenecientes a cada género³⁰.

Siguiendo a Vico en este descubrimiento «llave» de su Ciencia se podría entender que, a semejanza de la «narración verdadera» que es la fábula³¹, sucede en el arte dramático «de los tiempos humanos», donde, partiendo de géneros inteligibles o razonados (por la filosofía práctica), «los poetas cómicos forman géneros fantásticos (que no son sino las ideas óptimas de los hombres en cada género), que son los personajes de las comedias»³². Así, comediógrafos como Terencio o Menandro se sirven de géneros inteligibles (morales) para crear nuevos universales o géneros fantásticos, tipos de sus comedias. En ambos casos, esos *géneros fantásticos* o *poéticos* personificaciones de conceptos abstractos serán también «hablas verdaderas». El poeta habita la semántica natural del lenguaje, el *étymon* de lo que se dice. Una palabra que nos abre al centro del mundo objetivo, patente, pero a costa de dejar difuso todo su contorno. Metafóricamente expresado, revela lo sagrado oculto, haciéndolo “manifiesto”, mas en detrimento de todo lo pro-fano que rodea ese centro, opaco como tinieblas, que acaba siendo sacralizado y divinizado. El nuevo *método* filosófico

²⁹ *Scienza nuova*, § 33; in Vico (1990), p. 440.

³⁰ Ivi, § 34; *Ibidem*.

³¹ Ivi, § 403; ivi p. 587.

³² Ivi, § 34; in Vico (1990), p. 441.

propuesto por Zambrano, la «razón poética», es el único capaz de «hacerse cargo de la vida» una vez desahuciada del método lógico, la «razón discursiva». El único capaz de indagar en ese «lógos sumergido», con objeto de rehabilitar la realidad radical de la vida para la filosofía.

Según Aristóteles la trama es el alma del drama. Trama que no puede ser imitación de la vida, sino de la acción, como bien nos recuerda Alonso de Santos en *La escritura dramática*:

La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por los hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por los elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción³³.

Recae sobre la acción la tarea de encauzar y mostrar el problematismo de la trama, reveladora de la semántica del drama. Así, pues, la trama, en parangón con la contextura problemática que vertebra la razón narrativa en el pensamiento filosófico, expresa metafóricamente la semántica de la obra dramática creada por el dramaturgo, significación que solo emerge cuando este insufla – al mundo que ha deconstruido su ojo de la fantasía – un *lógos* particular que ordena en cosmos ficcionado el primigenio caos efervescente de ideas, imágenes y sucesos. «Crear una trama» – reflexiona el dramaturgo español – «es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación»³⁴. La compositiva *lógica poética* con la que el dramaturgo otorga el ser y el sentido a lo que no lo tiene y crea sustancias animadas y mundos imaginarios, es el paso que la razón dramática sigue tras haber desmembrado antes en su mente el mundo en derredor. *Descuartizar el mundo para ver lo que tiene dentro*, resulta una bella metáfora orteguiana³⁵ traída a colación aquí para definir la pensante acción deconstructora de lo real que antecede a la acción poética de *crear una trama* y a la actividad hermenéutica reconstructora de un orden y de un sentido. Siempre con el único límite de la palabra.

³³ Alonso de Santos (2011), p. 102.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ En un párrafo tachado por Ortega: cfr. *OYGOC*, t. X, p. 489.

No resulta concebible la vida humana al margen de la razón, ni parece deseable ni conveniente una razón ajena a la vida humana. Así como pretendemos alejarnos de los dogmáticos modelos de razón pura y abstracta, sin relación ni compromiso con los problemas del hombre; igualmente deseamos tener cierto cálculo en nuestras acciones vitales, cierta medida en nuestras dramáticas existencias, cierta perfectibilidad en nuestra limitación. Precisamente, la buena razón sabe estar en el límite, ubicarse en “la linde” del claro y hacer valer su condición fronteriza entre un concreto mundo patente alrededor y un sospechado e intuido mundo latente; entre un mundo “mundano” y un mundo metafísico³⁶. El horizonte, cual *fondo* o ámbito sobre el que aparecen las cosas y destacan su presencia, es «la línea fronteriza» entre ambas partes constitutivas de mundo, dice Ortega³⁷; es el lugar donde se revela cualquier cosa que nos ocupe en nuestras vidas, intuye Zambrano. «En donde hay algo que sale al encuentro surge un límite», sentencia Heidegger en la conferencia *¿Y para qué poetas?* (1946), en *Caminos de bosque*³⁸.

Mas en esa perimetría lógico-ontológica habita la palabra, expresión, sentido y comprensibilidad de lo que hay, de todo lo ajeno, otro y circunstante que no soy yo, que no somos cada uno de nosotros mismos. Palabra persistencia por entrar en “lo abierto” (sin que esa entrada implique un acceso a lo oculto). Sin la palabra el mundo humano no sería mundo, tan sólo caos informe y revuelto. Carente de etimología sería una confusión de semillas de realidad. La búsqueda del sentido de las cosas impele a la indagación en las etimologías de las palabras, en cuyo sustrato se hallan las raíces de las ideas. Las cuales son a las palabras lo mismo que estas a las cosas, según varios axiomas de la *Scienza nuova*³⁹. Con ingenio e inventiva tan hispana como italiana, Vico argumenta que la – sacralizada por el racionalismo – voz «lógica», proveniente del griego «*lógos*», que original y rigurosamente significó «fábula», de donde procedió el

³⁶ Cfr. Ortega y Gasset (2010), pp. 170-179.

³⁷ Ivi, p. 179. Cfr. p. 178.

³⁸ Heidegger (1995), p. 256.

³⁹ Dignidades LXII-LXV del libro I, II “De los elementos”; en GVO, pp. 518-519.

término italiano «*favella*», o sea, lenguaje. Correspondencia que en el pasaje fantástico del término «*mýthos*» al latino «*mutus*» le sirve para explicar cómo en los «tiempos mudos» de la humanidad gentil la lengua fue «mental» y «muda», mediante signos. El mito, tal y como argumenta y defiende el ilustre napolitano, hubo de significar un «hablar verdadero» («*vera narratio*»). De ahí se colige ese sentido primordial que maridaba ambos términos, «idea» y «palabra», copulantes en el término abierto de *lógos*⁴⁰. Ciertamente, hay más *arche-logía* en un viejo mito griego que en todos los diálogos platónicos. Más filología en la orteguiana razón vital, o en la vida de la razón de Santayana, incluso en la razón poética de Zambrano, que en cualquier hermético tratado gramatical o en cualquier encorsetada filosofía del lenguaje. ¡El mito, una narración verdadera!, cuando el ilustrado Voltaire opinaba con desdén que era un cuento de viejas. ¡Valiente herejía contrarracionalista la de Vico en ese mismo siglo volteriano; y valiente osadía contracorriente la de su «Ciencia nueva»! Ya solo por eso bien merece el napolitano la conmemoración en 2018 del 350º aniversario de su nacimiento.

5. La voz alzada y la realidad aumentada

El poeta-novelistas y el poeta-dramaturgo traman y narran el problematismo de lo que hay; exponen el drama de la vida; y algunos autores, como Cervantes o Calderón, Dostoevskij o Ibsen, Unamuno o Buero, indagan en la intimidad de la existencia trágica, extrayendo y extractando en lo concreto un saber. Procesos de análisis y meditación no a través de reflexión especulativa abstracta; ni sometidos al primado del concepto ni al del lenguaje demostrativo. Por el contrario, pensamiento concreto mediante universales fantásticos, primordialidad de la impresión, la imagen y el símbolo; y lenguaje creador y mostrativo. La razón dramática desvela mediante *caracteres poéticos* el problematismo de lo real. A través de estos universales fantásticos el autor afronta el conflicto, analiza e interpreta las circunstancias del existir. Aplicando el ingenio, se adentra en el oscuro bosque para abrir claros, penetra atento en los límites de las

⁴⁰ *Scienza nuova* § 401 (cfr. §§ 402-404); en GVO, p. 585 (cfr. pp. 586-587).

sendas en la foresta de la vida humana, para con su decir abrirle ojos de luz para iluminarla y mejor comprenderla.

Escribe Alonso de Santos al inicio de la tercera parte de *La escritura dramática* (cap. 41): «Un creador no sólo tiene un universo imaginativo propio [...], sino que también da un punto de vista personal sobre la relación sujeto-mundo, por medio de su obra». El dramaturgo es un decidor, un escritor que alza la voz porque tiene cosas que decir:

algo concreto y personal que nos permita partir de nuestra subjetividad para exponer, con la mayor sinceridad y profundidad posible, alguna de las exigencias, conflictos, colisiones, o llamadas colectivas de la sociedad en que vivimos. Tratamos, pues, de transformar lo íntimo en hecho social, y de contribuir, con las ideas que defendemos en nuestras obras, a cuestionar o mejorar de alguna manera nuestro mundo⁴¹.

El creador se enfrenta de continuo a un mundo sin hacer. Mas el *auctor* no es un *poietés* en sentido estricto y radical, porque no crea de la nada. Sin esta consideración de creación *ex nihilo*, no atribuible ni siquiera al poeta, la condición del “hombre creador” es la de *autor*, en tanto que crea cosas nuevas a partir de lo que hay. Sin embargo, en el acto creador de una obra original, única e inaudita, este acontecer trae al mundo algo hasta entonces inexistente, algo nuevo e individual. Cada autor aumenta el mundo con una parcela más que antes no existía; es un aumentador, agente capaz de agrandar y mejorar (*augere*) lo que hay. Así pues, un creador no solo es un esforzado artífice de mundos, aunque ficticios e imaginarios, sino también alguien que hace crecer realmente y ensancha y prolonga el mundo de lo que hay. Por su lado, los asistentes al proceso creador y al resultado de este proceso (que, en cuanto tal proceso, es siempre un hacerse, movimiento constante, nada definitivo) no son ajenos al mismo, sino parte asistencial de él. El “lector” de una novela o de un texto dramático tiene la función de un viviente cocreador (como el *literato*, también él sabe *leer*), que interpreta y promueve lo innovado. Como igualmente lo es el inteligente espectador que asiste a la representación de una

⁴¹ Alonso de Santos (2011), p. 383.

obra dramática, más en condición de “*philosophos*” que en calidad de simple “*philoteamón*”. Así también podría decirse del escuchante de una obra musical, el contemplador de un cuadro o de una escultura, o el visionador de una película o de una serie. El proceso creador del autor lleva implícito el proceso cocreador de quien revitaliza la razón de la obra. No hay libro que no haya sido escrito para ser leído; aunque sea por un único y exclusivo lector (como el propio autor, en el relato de Highsmith *El hombre que escribía libros en su magín*). Ni obra de teatro alumbrada para no ser representada. Del mismo modo, lleva la autoría implícita el reconocimiento de la autoridad (*auctoritas*) sobre la materia tratada o inventada y, en ese sentido, el otorgamiento de autorización al agente lector o espectador para seguir interpretando a través de su obra e incrementando en lo posible lo real. De este modo, una obra innovadora siempre da que observar y pensar. Es manantial de crecimiento y expansión del espíritu humano.

Ha sido dicho antes que el autor de dramas no es un demiurgo, sino *solo* dramaturgo. Un *yo* que requiere para su *ser-ahí* de la *circunstancia* o mundo con que llevar la acción creadora y representacional a un *ser-así*. La vida es la materia prima de todos los sueños. Casi *como* un demiurgo, el autor que insufla el alma a los personajes extrae una concreta razón del mundo de la vida, amasándola y dándole nueva forma onírica y poética a esa materia preexistente, hasta convertirla artísticamente en drama. Por su lado, el actor transpone corporalidad al personaje, cocreándolo de idea a materia. Entre ambos, autor y actor (y entre ellos, como ligamen, el director que a su vez es también recreador), le dan funcionalidad de vida a la razón dramática. Hacen del drama función. Al decir esto tengo presente *En el oscuro corazón del bosque*, donde el autor abre otro claro en “el oscuro corazón del bosque que rodea nuestras vidas”⁴².

⁴² Alonso de Santos (2015), p. 21.

6. Dramaturgia de Alonso de Santos y expresión teatral del lógos poético

José Luis Alonso de Santos es autor conocido de todo amante del teatro y de la cultura española. Según historiadores y autorizados críticos de teatro, es – como, entre otros, dice Andrés Amorós y nos recuerda Marga Piñero – «el primero y el más importante de los autores dramáticos surgidos después del franquismo»; o dicho de otra manera: es uno de los primeros y principales autores surgidos en el seno de la generación de la Transición Democrática⁴³. Hoy día, como bien expresa su estudiosa Piñero, es sin duda «uno de los dramaturgos más representativos del panorama teatral español contemporáneo»⁴⁴. En síntesis, uno de los tres principales y originales autores dramáticos actuales. Además de dramaturgo, escritor y director de teatro, ha sido director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; fundador y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid; y en la actualidad es presidente de la Academia de Artes Escénicas de España. Autor de casi medio centenar de obras; y de otras tantas dirigidas. Entre las escritas, algunas de ellas muy celebradas, como *Bajarse al moro*; *Cuadros de Amor y humor al fresco*; *El romano*; *La cena de los generales*; *La estanquera de Vallecas*; *La sombra del Tenorio*; etc.; y entre otras comedias dramáticas más recientes, *10 euros la copa*; *Los jamones de Stalin*; o *El demonio, el mundo y mi carne*⁴⁵. De los múltiples premios y galardones en su haber tiene los de Premio Nacional de Teatro; Tirso de Molina; Max; Premio Castilla y León de las Letras; Baco de Andalucía, etc. Creador, pensador y crítico, ha escrito dos monumentales libros de teoría teatral: *La escritura dramática* (1998) y el *Manual de Teoría y Práctica Teatral* (2002 y 2012), que persiguen la revelación misteriosa del hecho dramático.

José Luis Alonso de Santos evidencia un profundo y sincero interés por la filosofía, centrado en la relación entre razón poética y arte

⁴³ Piñero (2005), pp. 403-404; cfr. “Prólogo” de A. Amorós, *ivi*, p. 11. Vid. Amorós (1995).

⁴⁴ Piñero (2005), p. 13.

⁴⁵ Cfr. Alonso de Santos (2008), y vid. en el vol. I los tres excelentes estudios preliminares a cargo de A. Amorós, de M. Piñero y de J.G. López Antuñano.

dramático. Un interés que surge desde el lado del creador, de la conjunción del espíritu (*noûs*) *poietikós* y del (*bíos*) *pathetikós*. Muestras cercanas son sus recepciones de la filosofía de Zambrano y del humanismo retórico de Grassi. Pensador de lo concreto, de la vida individual que cada ser humano vive o puede vivir, el dramaturgo vallisoletano crea concreción de mundo ordenado imaginativamente a partir de la caótica multitud de elementos y circunstancias de la vida cotidiana, temporal e histórica, de donde extrae su razón dramática. Oí decir a Alonso de Santos, dirigiéndose a los actores durante la dirección de un ensayo, que «¡La inteligencia es ir a lo elemental!» Y lo elemental de una realidad es el principio o raíz que sustenta todo lo demás de esa realidad. La inteligencia consiste en saber leer dentro de las cosas; en un desvelar ese fundamento simple, oculto y abstracto. Alonso de Santos tiene como protocolo creador el mismo que Ortega prescribe para la indagación filosófica de *fenómenos elementales*: «comenzar por lo más elemental de lo elemental»⁴⁶. Eso es lo mismo que decir que el *lógos* consiste en lo primordial y la razón intelectual, por tanto, en ir a desvelar los *archaí*, los primeros principios o elementos, sacándolos a la luz. En el mismo orden, la razón poética crea, inventa particulares modos de realidad en los que transparecen aspectos del fundamento de lo real. De tal modo que, en igual grado ontológico de “razón primordial” procede en su acción la razón poética. Ambas maneras de razón comparten la condición *dramática* del poeta y del filósofo de tener que ser lo que no son para poder ser aquello que realmente son. Talmente metamórfica y problematista resulta la naturaleza de la razón dramática, que también abarca al creador. Muestra como real algo que es ficticio; mas una ficción que revela una realidad verdadera. La verdadera realidad que se manifiesta en la ficticia realidad. Esa es la naturaleza hierofánica de la creación dramática, condicionada a manifestar lo oculto y “extraordinario” (la radicalidad/fundamentalidad de la vida humana) por medio de lo ordinario y profano (la multiplicidad de circunstancias, variedad de acontecimientos, infinidad de personajes, conflictos, etc.). Como la dialéctica entre lo sagrado y lo profano mostrada por Mircea Eliade.

⁴⁶ Cfr. *OYGO*C, t. X, p. 488.

Revelar lo que es por medio de lo que no es. He ahí la razón del drama y el secreto de la prodigiosa *dramatourgía*, “casi” una divina *thaumatourgía*, dada la facultad de llevar a cabo fenómenos extraordinarios y relatos maravillosos, asombrosos. Mas quizás sea ese, también, el drama trágico de la misma razón: necesitar de aquello que ella no es (vida), para poder ser lo que es (razón). Vida de la razón y razón vital.

Elevándose desde esta condición ontológico-poética, el teatro de Alonso de Santos deviene representación (acción concreta) del concepto (estructura universal) de la problemática existencia humana; no menos que el drama es concepto de la acción representacional (escenificable) o idea de relación vital en que se receptionan (*conceptum*) ordenadas multitud de experiencias y vivencias reales. Alonso de Santos fractura la cotidianeidad del hombre mundano para, de las tinieblas del alma confusa que habita en ese mundo cotidiano, extraer lo inédito e invisible, lo no visto hasta entonces por oculto, aunque estuviera ante los ojos, como sucede con «el anillo del amor». La palabra extrae lo elemental de la complejidad de experiencias. La palabra elemental, que late bajo los ropajes del lenguaje común, une bajo un mismo abrazo al corazón y a la razón. El teatro de Alonso de Santos expresa un *lógos* poético, imaginativo y creador, que extrae del hombre común, de las situaciones y circunstancias habituales la verdadera esencia de lo humano: el amor. Ese mismo *lógos* profundo, constitutiva fuerza que mueve la acción universal, dinamiza los conflictos con su presencia o ausencia, abocándolos a persistir o resolviéndolos. Así sucede en la tragedia. Mas sería errado pensar que la razón dramática opera solo en la construcción trágica del género de la tragedia, pues igualmente, o con mayor laboriosidad, lo hace en el género de la comedia. En este último destaca la creación de Alonso de Santos, guiado por la convicción de que la comedia representa el más difícil, paradójico y sublime estadio de la escritura dramática.

7. El corazón de camino a los claros de bosque

La vida es demasiado breve, variable y compleja para ser racionalizada geoméricamente, ni para hallar en ella una abarcadora razón suficiente de ser. Si no fuera por la poesía, la existencia sería

insufrible. La voluntad de amor hace que esa sea vivible. Consciente de ello, Alonso de Santos ha asumido de Zambrano la unidad intelectual entre realidad poética, verdad y modo de conocimiento, vinculados en las vivencias concretas de la vida y del lenguaje. En el amor, realidad radical considerada por la filósofa-poeta y por el poeta-filosofante como la fundamental «realidad poética», la palabra se *revela* pareja inseparable de la verdad. Mejor dicho: la verdad es revelación que, dada en la palabra y «a través» de ella, anilla el pensamiento y su objeto en el lenguaje, que es la realidad donde «conviven el corazón y la razón»⁴⁷. Ese modo de pensar es, justamente, el de la «razón poética». Emergencia de una *aurora de la razón*, que se traduce en una perspectiva sureña, en iluminación desde la razón poética proyectada al Sur del pensar. Claridad abierta en las oscuras internalidades del individuo; transparencia liberadora de los «ínferos del alma». *Alétheia* que respira mediterraneidad. Zambrano, como tras la proclama liberadora manifestada por Ortega bandera de *El tema de nuestro tiempo* (1923), insiste en esa “modificación de la mente humana” – que dice Vico – dada como razón poética. Como apunta Gómez Cambres en la Introducción de su ensayo *La aurora de la razón poética* (2000):

Verdad reveladora de las entrañas del hombre como un grito de protesta contra todo racionalismo, que mantenía encerrada, condenada, como en un infierno a toda la riqueza del alma⁴⁸.

Verdad de la vida y vivencia de la verdad que se ofrecen en algunos pocos claros abiertos en la espesura del bosque, cual instantes que espejan el centro «del ser entero». Escribe Zambrano al inicio de *Claros del bosque* (1977):

Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión de los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se

⁴⁷ Cfr. nota 2 *supra*.

⁴⁸ Gómez Cambres (2000), p. 9.

identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen⁴⁹.

Pensar lo que se siente; las vivencias originales, primordiales. Esclarecimiento poético de la realidad. Pensar como acto de «descifrar lo que se siente», que dice Zambrano, implica entonces que el silencio de los claros ha de llenarse de palabra, de voces que digan y de oídos que escuchen «la voz del destino». A los claros del bosque no *se va* para preguntar al oráculo por el ser de las cosas. Se adentra uno y recorre «de claro en claro» el bosque perdiéndose en la búsqueda del «amor herido» por perseguir al *ser mismo* – y no a una pregunta por “el Ser” –, por la verdad que deja ver pero que, a continuación, «se esconde detrás de la claridad»⁵⁰. Lo que se pretende con el ejercicio de una «razón poética» es, según Zambrano, «una visibilidad nueva, lugar de conocimiento y de vida sin distinción». Alonso de Santos representa y escenifica esa intención de un método de vivir poético y de sabiduría dramática. Quiere hacer vivible esa filosofía de la razón poética que, como interpreta Gómez Cambres, «no es sólo un amor a la sabiduría sino más bien una “sabiduría del amor”»⁵¹. Mas, para Alonso de Santos, no es solo “claro” de bosque, sino también zambraniana condición del «corazón como centro», interior del que manan otros centros internos brillantes que iluminan el mundo (o realidad exterior) y a su vez el alma (realidad interior, o corazón, o viviente *yo*). El *corazón*, centro vital con poder vivificante sin límites, se muestra como el alma predispuesta a la recepción de verdades; sintiente e inteligente, creadora de un horizonte ilimitado de posibilidades, allende las fronteras de la razón discursiva⁵². “Centro” nada reductivo ni excluyente. «De ningún modo se opone a la inteligencia, pues no excluye nada sino que trata de comprender y orientar», dice Diego Romero de Solís⁵³. Método que Zambrano ofrece originalmente reflexionando con lenguaje poético y haciendo de la poesía el principio de libertad, de acción y de pensamiento que

⁴⁹ Zambrano (1993), p. 14.

⁵⁰ Ivi, p. 17.

⁵¹ Gómez Cambres (2000), p. 9.

⁵² Zambrano (1993), p. 69.

⁵³ Romero de Solís (2005), p. 172.

tiene por guía al corazón. En ese camino el evidente «fundamento musical de su propio pensamiento [...] le sirve para dar cauce a la complejidad de su intenso mundo sensitivo-reflexivo»⁵⁴. No en vano la música se muestra un importante elemento de dinamización de *En el oscuro corazón del bosque*. Otro elemento es la filosofía, estoica, orteguiana, zambraniana y grassiana.

Mozart y Marco Aurelio constituyen dos principales aspectos funcionales en una trama que gira en torno al conocimiento de los sentimientos. En Alonso de Santos el amor es la clave con la que se *piensa y descifra el sentimiento*; sea el propio, sea el del otro imaginado. Su capacidad poética, su habilidad de creador está al servicio de este *pensar y descifrar*. Y si el amor se erige en el concepto fundamental de la dramática, el corazón centra la realidad radical de su poética. Ese pensamiento desde el corazón se adentra en el oscuro corazón del bosque, como metáfora del sentimiento de libertad, de vida libre, asociada al *dictum* zambraniano de *pensar con el corazón*: cifra que desentraña la realidad del mundo y descifra la entraña del alma, propia y ajena. En el corazón, según Zambrano, el pensamiento vivo emerge de las entrañas del ser que sintiendo piensa y que pensando ama. Unas entrañas sobre las que destaca el músculo cardio. *Cor-cordis*, etimología que nos traslada al sentido original, corpóreo, de órgano contráctil; a la vez que al centro facultativo de la memoria (en un sentido más amplio y rico que el puramente nemotécnico), no menos que también del ánimo (representa así lo que insufla movimiento). “Pensar con el corazón” significa, como en la ontología arcaica, rememoración, reminiscencia. *Recordar*, término proveniente del latín *re-cordis*, significa *volver al corazón*, pasar de nuevo por el corazón. La modificación más corpórea y animista, más dinámica e imaginativa de la mente humana es, justamente, la del recuerdo. Recordar, “volver a pasar por el corazón”. Acción determinante para los latinos, porque cuando algo pasaba a la mente ya de inmediato se olvidaba⁵⁵.

⁵⁴ Ivi, p. 178.

⁵⁵ Sobre este tema de corazón y recuerdo, vid. el reciente trabajo de Pio Colonnello (2016).

Sin caer preso de la doctrina platónica de la anámnesis, Vico sustenta la tesis de que la sabiduría, en cierto modo, es una actividad recordatoria que requiere indispensable y sustancialmente del lenguaje; de la palabra y del símbolo. La fantasía, para Vico la facultad que enciende en el alma la razón de la memoria, desde los orígenes de la humanidad a partir del hombre puramente sentidos, conduce ese ser bestial y errabundo a la conquista de lo humano y a su persistencia en dicha humanidad. El camino del pensar va de camino al habla; caminos de bosque en que abrir claros para pensar en abierto a la luz. El lenguaje expresivo establece el puente entre la realidad sensible y la realidad inteligible; es decir, que sobre la palabra recae la condición de vínculo entre realidad problemática – vivencia indudablemente cierta – y realidad recordada – imagen o idea plenamente verdadera – que, vuelta a pasar por el corazón, expresa la obra poética, trágica, dramática. La palabra es, entonces, el activo del recuerdo: puro sentido etimológico. “Uso”, que decía Ortega. Todo lo que es uso tiene etimología. Recuerdo del origen. Reminiscencia del principio fundante. Acción re-cordadora, re-creadora (pues, como hemos dicho, el autor no crea *ex nihilo*).

El poder de la palabra emerge como voz que llama, evoca y pronuncia. Aquella que del vacío y la nada llama al todo, rememora la plenitud de ser. En *El corazón de las tinieblas* (1899/1902) Kurtz es definido por Marlow como «una voz», la palabra que emerge de las tinieblas de la selva profunda, eco de soledad. “El corazón de *las tinieblas*” no remite topológicamente al centro sombrío del bosque, «tenebroso y plácido»; no rememora el ancestral peligro de la oclusiva naturaleza salvaje que «formaba el fondo» de un antiguo claro. “*El corazón de las tinieblas*” se refiere metafóricamente al *corazón humano*, aquel corazón que late como «el redoble de tambores, regular y apagado»⁵⁶, entre las más primordiales pasiones y acciones y las mayores conquistas de la razón civilizada. El hombre solo, solitario y aislado, enfrentado a la barbarie de la razón. Mas la vida humana se mueve entre esas dos realidades inescindibles: la pasión dionisiaca y la meditación apolínea. En tal sentido, en *Claros del bosque* Zambrano radicaliza poéticamente ese proceso de reunificación

⁵⁶ Conrad (1976), p. 72.

enunciado en *Filosofía y Poesía* y eleva la voz del «sentir originario» entrañado en el corazón. También en *En el oscuro corazón del bosque*, de Alonso de Santos, el corazón señala significativamente ese lugar común de encuentro entre vida y razón. Espacio donde una pareja de viejos gatos recuerdan; o sea, piensan la vida volviendo a pasar por el corazón. La representación dramática intensifica la condición del ser humano de estar *ante* el mundo, recordándolo; y aumenta la conciencia de problematismo de hallarse *frente* a él, recreando la paradoja. Ese conflicto, irresoluble metafísicamente, da lugar a un prolífico pensamiento dramático. Ser y no ser, tal es el verdadero problema.

8. En el oscuro corazón del bosque

Por medio de la palabra que dramatiza con ironía en la risa y con tristeza en la sonrisa, Alonso de Santos nos impele a *recordar*. Tras la estela de la ontología poética zambraniana, el dramaturgo vallisoletano ubica, como los antiguos latinos, la mente en el pecho antes que en la cabeza. En sus obras, verdades de razón y verdades de hecho se abrazan como verdades del corazón. Prudencia y saber, conforme se dijo antes a propósito de Cervantes y de Gracián. Sabiduría prudencial; “hablar a lo discreto”. *Cordura*, sinónimo de racionalidad. “Cuerdo” (*cor-cordis*) significa estar en «su sano juicio»; por tanto, ser prudente. El mítico Ulises es el carácter poético del hombre prudente, universal fantástico de la cordura y la prudencia. Ulises representa al hombre de sabiduría en el pecho. Aquel que dice las cosas de corazón; o sea, de verdad. Alonso de Santos retoma esa dialógica del *acuerdo*, de una palabra que viene del corazón y que tiende, leída o escuchada en escena, a *unir los corazones*. Acción poética como la sabiduría de Ulises o el ligamen órfico. Orfeo, el poeta que con su lira, tocando la *cuerda* ató a las fieras salvajes (según bella interpretación viquiana, redujo a los primitivos hombres griegos, feroces bestias salvajes, a la humanidad civil). Mediante sus *acordes* musicales enlazaba a los hombres con la ley (*nómos-lógos*). En *En el oscuro corazón del bosque* la música se vincula a la transformación del mundo real. Se vincula a la poéesis, constitutivo poder

transfigurador de la realidad mediante la palabra. Se asocia a la imaginación, que es el motor creador.

El corazón, dice Zambrano en *Los bienaventurados* (1979), es el lugar

donde se enciende la luz que entre todas [las entrañas] alumbran, la llama que entre todas encienden, que si se le atiende llega a ser, fiel a su ser, el corazón inmóvil de la claridad de la razón, el centro oscuro de donde la claridad brota y que la mantiene viva⁵⁷.

El poeta se siente animado en su corazón por el amor, que lo empuja

a adentrarse en las sendas perdidas del bosque para vencer el miedo a la niebla, para ganarse el misterio, para comprender a las presencias, para amar a los seres sobrenaturales de la imaginación [...] ⁵⁸.

Nadie como Conrad ha relatado el límite de la vida racional y civilizada enfrentada a su propia creación rebelde y oculta en el interior de la foresta:

toda esa vida misteriosa y primitiva que se agita en el bosque, en las selvas, en el corazón del hombre salvaje. No hay iniciación para tales misterios. Ha de vivir en medio de lo incomprensible, que también es detestable [...],

escribe en *El corazón de las tinieblas*⁵⁹.

La palabra poética, sin ni siquiera enfrentarse a la claridad conceptual de la «palabra de la razón» abstracta – puesto que aquella, según Zambrano, «no acepta la escisión que el ser significa dentro y sobre la inagotable, oscura riqueza de la posibilidad»⁶⁰ –, se adentra

⁵⁷ Zambrano (2004), p. 94.

⁵⁸ Romero de Solís (2005), p. 235.

⁵⁹ Conrad (1976), p. 25.

⁶⁰ A pesar de algunos laboriosos intentos por *traducir* «a lenguaje conceptual la retórica poetizante zambraniana», como ha sido el caso de Ana Bundgård – vid. Bundgård (2000), esp. pp. 463-468 –, reconduciendo la propuesta filosófica zambraniana a una confrontación con Ortega y una asunción “meta-metafísica” y

en la tiniebla queriendo fijar lo inexpresable e incomprensible, sustanciar y dar forma a lo que no la tiene, «al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo», se lee en *Filosofía y Poesía*⁶¹. Tiempo después, su circular *Claros del bosque* comienza con la advertencia de que:

El claro del bosque es *un centro* en el que no siempre es posible entrar; desde *la linde* se le mira y *el aparecer* de algunas huellas de animales nos ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda⁶².

Desde el límite se asoma uno a un pensar consistente de palabras libres que nacen en el espacio de la escucha; y cuya voz, retornada, otorga consistencia a este pensar que mira al claro «desde la linde» del espacio visible donde, salvo el vacío, nada responde, ni el eco de la búsqueda. Porque ese centro, el claro difícil de adentrar, es – como interpreta Carmen Revilla – «la raíz y el horizonte» de la propuesta zambraniana de «una forma de racionalidad que, en condición de “razón poética”, se sitúa tan en el límite, tan en el “umbral” del saber filosófico»⁶³, que aún hoy todavía sorprende a la filosofía y ante la que se muestra reticente el pensar filosófico. Porque esa centralidad reclamada es el lugar de la palabra; mas no la palabra en general y abstracto, sino «palabra-pensamiento» que actúa en y sobre la envolvente y limítrofe circunstancia que rodea al hombre, humanizando. «Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto porque es ella la que hace concebir», dice en *Claros del bosque*⁶⁴. Esa misma “linde del claro” representa el «umbral» en que nos coloca la palabra y el pensamiento de la obra zambraniana; el aquí y ahora en que se concreta y ubica su/el pensamiento filosófico en un espacio concreto y en un determinado tiempo histórico.

mística de tipo ontológico heideggeriano, no parece que la *claridad* de la palabra poética persista en la claridad de la palabra lógica, ni el problematismo de la razón poética se re-vele en un discurso sistemático y ontológico (aunque postmetafísico).

⁶¹ Zambrano (1987b), p. 115.

⁶² Zambrano (1993), p. 11. *Cursiva mía.*

⁶³ Revilla (1998b), p. 208. Cfr. *ivi*, pp. 202-207.

⁶⁴ Zambrano (1993), p. 99.

Con feliz analogía decía Ortega que en filosofía, a diferencia de la biología, las ideas hijas llevan en su vientre a las madres. La «razón poética» zambraniana tiene en sus entrañas una matricial «razón vital», una razón estrecha e indeleblemente ligada a la vida. La lleva dentro de sí, mas así la supera como “razón vital” orteguiana. El vínculo umbilical que Zambrano establece entre pensamiento y experiencia vivencial, entre Filosofía y Poesía, responde a un claro afán reconciliador y de expansión de sentido. Como dice Revilla, esa «simbiosis» corresponde

en primer lugar, a su decisión de “reconciliarse con la vida” mediante un pensamiento que permita de este modo no sólo “entrar en razón”, sino también “en realidad” – perdida ésta en el despliegue de la racionalidad moderna –⁶⁵.

Esta reconciliación es, precisamente, la que ensaya el dramaturgo en su simbolista y mágica obra *En el oscuro corazón del bosque*; a saber, la búsqueda del acuerdo del ente existente que, como interpreta Piñero en su «Prólogo» a la obra, «se propone cumplir con su condición propiamente humana: la de atreverse a vivir lo que siente, condición que le permite reconciliarse con la verdad de su vida»⁶⁶. Los entes existentes son en este caso personajes de gatos, con vidas paralelas a las de una pareja de jóvenes, en cuyos conflictos el autor vincula la existencia histórica del pasado y la temporal del circunstancial presente. Lograr esa altura de sentimiento de la verdad vital implica adentrarse en «el oscuro bosque» metafórico de asumir la limitación, el sufrimiento y la muerte (estoicismo marcoaureliano); no menos que, al final, conducidos de la mano del amor, penetrar en el bosque *real*, en cuyo centro el jardinero abandonó en el pasado a la camada de hijos de los protagonistas para hacerlos desaparecer.

Aventurarse a la búsqueda de la verdad, de la claridad, solo por amor. Ese sentimiento aquilatado metafóricamente en «el anillo del amor», siempre clave y resolución del conflicto. El amor como camino para penetrar «por el oscuro corazón del bosque que rodea

⁶⁵ Revilla (1998a), p. 13.

⁶⁶ Piñero (2015), p. 8.

nuestras vidas», según expresión del autor⁶⁷. Filosóficamente presente la zambraniana voluntad de amor, que estrecha la plenitud existencial con la plenitud de sentir en (y pensar desde) el corazón. El ser humano se revela en el atrevimiento de vivir lo que siente. ¡Atrévete a sentir!, sería la proclama puesta en la balanza frente al kantiano *Sapere aude!* Gata Vieja *sabe* que Gato Viejo – quien por leer las *Meditaciones* cree saber de la vida – ha de atreverse a sentir, y que ha de asumir el sentimiento trágico de estar vivo para, entonces, vivir mirando hacia delante con visión esperanzadora (esperanza como proyecto de mundo). Verdadera aceptación estoica que mana de un sentido más acá del propio libro del filósofo emperador, con el que el personaje gatuno se protege escudándose del mundo. «Siente con tu pasado, acepta todo el dolor y sufrimiento, solo así recuperarás la plenitud del vivir, sólo así podremos reconciliarnos, sólo así podrá haber esperanza, parece decirnos Gata Vieja»⁶⁸. Esa es la idea central que, a buen juicio de Piñero, atraviesa la obra: aceptación de la memoria. *Reconciliación* de vida y razón.

Explica Piñero que, en esta obra,

el autor abandona el realismo cotidiano para ir hacia un realismo sensorial, que enriquece con una visión metafórica e imaginaria del mundo y del transcurrir de los seres – de los personajes – en él. La obra se sitúa en un lugar poético como realidad emocional básica y en ese lugar vemos el paso del tiempo hecho música, metáfora y paisaje. El autor reflexiona sobre ese tiempo, como ya lo hiciera en *El álbum familiar**, pero allí el pasado era camino obligado hacia el cambio del futuro. Ahora el tiempo no desaparece al pasar, sino que se hace realidad, historia emocional viva⁶⁹.

Ha sido dicho más arriba que Mozart y Marco Aurelio aparecen como vías conductoras en la obra; mas porque los dos referentes básicos de ese texto dramático son para el autor “dos de mis guías”,

⁶⁷ «Nota del autor», en Alonso de Santos (2015), p. 21. Vid. Alonso de Santos (2011), t. II, p. 1015.

⁶⁸ Piñero (2015), p. 15.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 13. [*Otro de los “dramas simbólicos o poéticos” del autor.]

según reconoce Alonso de Santos⁷⁰. Mozart representa la armonía, el lógos que las Musas otorgan para compensar el caos de un multiverso de sensaciones y de sentimientos. La música que da unidad al tiempo, no solo dramático (une pasado y presente en la memorización acústica), también de la vida del personaje Gato Viejo, que junto a su pareja habitan en el denso jardín de un viejo caserón que está siendo desalojado por un par de jóvenes encargados de la mudanza. Y en la linde del jardín, el bosque. «No te puedes quedar ahí tranquilamente mientras todo se hunde a tu alrededor»⁷¹, le reprocha Gata Vieja, exigiéndole que «haga algo útil». Oiga o no a Mozart y lea o no a Marco Aurelio «las cosas van a pasar igual», responde Gato Viejo con resignación de futuro, pero sin reconciliación con el pasado. Una vida reducida a Mozart y a las *Meditaciones*; a la contemplación: «Nada hay en la vida más importante que el canto de la alondra. Y tú te lo has perdido», dice él. «Puro egoísmo, como siempre», dictamina ella⁷². Pero: «El mundo no termina en uno mismo»⁷³. Mientras tanto, los dos jóvenes de la mudanza, Cara de Ángel y Cara Triste, descubren el amor y el anillo –dejado por los gatos –, el vínculo del sentimiento.

«Yo sé de algo que tú no sabrás nunca: de las viejas verdades del corazón»⁷⁴, dirá con resonancias pascalianas Gata Vieja en cierto momento de la Escena Tercera. «Yo siento lo que ocurre a mi alrededor, no como otros algunos que tienen el corazón más duro que este banco»⁷⁵. Más verdadera filósofa que el perdido estoicista Gato Viejo, secuaz marcoaureliano, resulta la vitalista Gata Vieja, pensadora sin libro (quizás por dar razón de aquel dicho antidogmático “Desconfía de los hombres de un solo libro”) pero con razón sintiente y con sentido común.

Al final, empujado por la insistente razón de ella, Gato Viejo se enfrenta a sí mismo y se ve frente al espejo de la conciencia y de la asunción del pasado, dando paso al sentimiento de la vida, sentimiento

⁷⁰ Alonso de Santos (2011), p. 1015.

⁷¹ Alonso de Santos (2015), p. 24.

⁷² Ivi, p. 31.

⁷³ Ivi, p. 27.

⁷⁴ Ivi, p. 52.

⁷⁵ Ivi, pp. 53-54.

trágico – quizás – mas profundamente vital. “He estado a punto de meterme en el bosque, pero me ha dado miedo. Estaba todo silencioso y lleno de los fantasmas de la noche»⁷⁶, reconoce un Gato Viejo decaído. Muchas veces intentó adentrarse en busca de sus pequeños perdidos, pero se volvió por miedo. «Nunca cacé mi ratón..., y nunca entré en el corazón del bosque. Nunca hice lo que tenía que hacer»⁷⁷. Con la maleta en la mano y saliendo de la casa, ha decidido buscar, porque ha elegido vivir realmente: “Voy a ver a los pequeños. Bueno, ya serán mayores. Y esta vez llegaré... Me cueste lo que me cueste entraré en el oscuro corazón del bosque”⁷⁸. Finalmente, los dos de la mano, bajo la lluvia, caminan juntos penetrando en la espesura. A la busca de la verdad oculta en algún lugar y distante en el tiempo.

Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata es sólo pretexto para que lo demás se halle oculto y distante

escribió Ortega en sus *Meditaciones del Quijote* (1914)⁷⁹. Cada uno busca encontrar los “claros” de su propio bosque.

Siglas y abreviaturas

- OYGOC* Ortega y Gasset, J. (2004-2010), *Obras Completas*, Ed. Taurus – Fundación José Ortega y Gasset, Madrid. 10 tomos.
- GVOF* Vico, G. (1971), *Opere Filosofiche*, a cargo de P. Cristofolini, Sansoni, Florencia.
- GVO* Vico, G. (1990), *Opere*, a cargo de A. Battistini, Arnoldo Mondadori, Milán, 2 tomos.

Bibliografía

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

⁷⁶ Ivi, p. 68.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

⁷⁸ Ivi, p. 94.

⁷⁹ Ortega y Gasset (2004a), p. 765.

- Alonso de Santos, J.L. (2011), *La escritura dramática*, Castalia, Madrid. [1ª ed. 1998].
- Alonso de Santos, J.L. (2015), *En el oscuro corazón del bosque – Nuestra cocina*, pról. de M. Piñero, Esperpento Ediciones Teatrales, Madrid.
- Amorós, A. (1995), *Introducción*, in J.L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas – La sombra del Tenorio*, ed. de A. Amorós, Castalia, Madrid.
- Badillo O’Farrell, P.; Sevilla Fernández, J.M. (eds.) (2016), *La brújula hacia el sur. Estudios de filosofía meridional*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Bécquer, G.A. (1970), *Antología*, Salvat – Alianza ed., Madrid.
- Bundgård, A. (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Trotta, Madrid.
- Cacciatore, G. (2005), “María Zambrano: Ragione poetica e storia”, *Rocinante. Rivista di filosofia iberica e iberoamericana*, 1, pp. 57-67.
- Cacciatore, G. (2011), *El búho y el cóndor. Ensayos en torno a la filosofía hispanoamericana*, trad. y postfacio de M.L. Mollo; prefacio de A. Scocozza, Planeta, Bogotá.
- Cacciatore, G. (2013), *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, Il Mulino, Bologna.
- Cerezo, P. (ed.) (2005), *Filosofía y Literatura en María Zambrano*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- Cervantes, M. de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Alfaguara, Madrid.
- Colonnello, P. (2016), “Sul nesso misericordia/ricordo. Ancora sulla pietas del pensiero”, *Bollettino Filosofico*, vol. 13, pp. 55-69.
- Conrad, J. (1976), *El corazón de las tinieblas*, trad. esp. de A. García Ríos e I. Sánchez Araujo, Alianza, Madrid.
- Grigoletto, L. (2016), *¿Cuál origen? Poésis y éthos en G. Vico y M. Zambrano*, in Scocozza, A., D’Angelo, G. (eds.) (2016), t. I, pp. 469-484.
- Gómez Cambres, G. (2000), *La aurora de la razón poética - María Zambrano, La vocación de maestro*, Ed. Ágora, Málaga.
- Gracián, B. (1993), *Oráculo manual y arte de prudencia*, in *Obras Completas*, Biblioteca Castro – Turner, Madrid, t. II.

- Grassi, E. (1993), *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, trad. esp. de M. Canet, Anthropos, Barcelona.
- Grassi, E. (2015a), *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*, trad. esp. de J. Navarro Pérez, Anthropos, Barcelona.
- Grassi, E. (2015b), *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, trad. esp. de J. Barceló y J. Navarro, Anthropos, Barcelona.
- Heidegger, M. (1995), *Caminos de bosque*, trad. esp. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid.
- Hidalgo-Serna (1998), «La elocución y *El arte retórica de Vives*», estudio introductorio en Vives (1998), pp. VII-XLIX.
- Ortega y Gasset, J. (2004a), *Meditaciones del Quijote*, en *OYGOC*, t. I, pp. 745-825.
- Ortega y Gasset, J. (2004b), *El Espectador I-VIII (1916-1934)*, en *OYGOC*, t. II, pp. 153-831.
- Ortega y Gasset, J. (2005a), *El tema de nuestro tiempo*, en *OYGOC*, t. III, pp. 557-655.
- Ortega y Gasset, J. (2005b), *Reflexiones de centenario (1724-1924)*, en *OYGOC*, t. IV, pp. 255-275.
- Ortega y Gasset, J. (2010), *El hombre y la gente (1949-1950)*, *OYGOC*, t. X, pp. 137-238.
- Piñero, M. (2005), *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, pról. de A. Amorós, Fundamentos, Madrid.
- Piñero, M. (2015), *Prólogo*, in Alonso de Santos (2015), pp. 5-17.
- Revilla, C. (ed.) (1998), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Trotta, Madrid.
- Revilla, C. (1998a), *Claves de la "razón poética"*, in Revilla, C. (ed) (1998), pp. 13-21.
- Revilla, C. (1998b), *Raíz y horizonte del pensamiento de María Zambrano*, in Revilla, C., (ed.) (1998), pp. 201-218.
- Romero de Solís, D. (2005), *El corazón en la niebla*, in Cerezo, P. (2005), pp. 171-252.
- Santayana, G. (1964), "Filosofía del viaje", *Revista de Occidente*, 2ª, a. 2, n. 21 dic. 1964, pp. 276-287.
- Santayana, G. (2002), "Hermes el intérprete", *Teorema*, XXII, 1-3, 2002, pp. 49-54.

- Scocozza, A., D'Angelo, G. (eds.) (2016), *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura*, Penguin Random House (Taurus), Bogotá, 2 t.
- Sevilla, J. M. (2011), *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, Anthropos, Barcelona.
- Sevilla, J.M. (2014), “Meditazione salernitana sulla filosofia ispanica. Una presentazione del libro di G. Cacciatore, *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*”, *Rocinante. Rivista di filosofia iberica e iberoamericana*, n. 8, pp. 83-96.
- Sevilla, J.M. (2016a), *Ortega y el pensamiento sureño. Acerca del norte y el sur de la filosofía*, in Badillo O'Farrell, P., Sevilla Fernández, J.M. (eds.) (2016), pp. 157-199.
- Sevilla, J.M. (2016b), *Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento*, in Scocozza, A., D'Angelo, G. (eds.) (2016), t. II, pp. 483-506.
- Vico, G. (1990), *Principi di scienza nuova* (1744), in GVO, I, pp. 411-971.
- Vives, J.L. (1998), *El arte retórica. De ratione dicendi*, trad. esp. de A. I. Camacho e intr. de E. Hidalgo-Serna, Anthropos, Barcelona.
- Zambrano, M. (1987b), *Filosofía y Poesía*, FCE, México.
- Zambrano, M. (1988), *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid.
- Zambrano, M. (1993), *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona.
- Zambrano, M. (2004), *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid.
- Zambrano, M. (2007), *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid.

Abstract

In the light of a new “southern” style of thought (meridional or mediterranean philosophy), this essay deepens into the concept of a “problematic and narrative reason”, and leads the meditation about “poetical reason” to a more concrete, practical and vital perspective: the work of dramatic art. The aim of this essay is to bring “poetical reason” closer to the dimension of “dramatic reason” and to the criticism that it raises, which is open to a true way of knowing. Authors such as Gracián, Vico, Ortega, Santayana or Zambrano and recurrent; but also poets and dramatists, who show us the poetic, vital

*Pensamiento dramático y razón poética.
La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque*

and, eventually, dramatic aspect of reason. Special attention is paid to the Spanish dramatist José Luis Alonso de Santos and his dramatic work *The Dark Heart of the Forest*.

Keywords: Dramatic Reason, Poetical Reason, Dramatic Art, Philosophical Hermeneutics, Hispanic Philosophy.