

Sobre los géneros literarios

Ana Bundgaard

Los géneros literarios y la “escritura del centro” como transgénero en la obra de María Zambrano

Comienzo con una cita de *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, quien al referirse a los géneros declaró lo siguiente:

“Flaubert decía: la forma sale del fondo como el calor del fuego. La metáfora es exacta. Más exacto aún sería decir que la forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando. Pues bien, los géneros literarios son funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética” (Ortega y Gasset, 1984, 181).

Comparto con Ortega y Gasset la noción de género que contiene la anterior cita. De hecho, el marco fijado de antemano para mi intervención en este V Seminario ha generado la dirección o género de la misma. El género “comunicación” en el marco de una “Mesa debate” es sin lugar a dudas una convención entre los emisores y los potenciales receptores, cuyo conocimiento es imprescindible para la adecuada comprensión del mensaje. Una “mesa debate” presupone que el comunicante desarrolle ante los interlocutores planteamientos apropiados para la discusión dialógica. Por otra parte, la delimitación

temporal propia de la forma expositiva llamada “comunicación”¹ implica brevedad y síntesis. Pensar en un marco tan peculiar es sin duda un reto, sin embargo, configurar el lenguaje en función de ese restringido marco convencional es difícil. La brevedad de la exposición va en perjuicio del despliegue argumentativo, por eso, el riesgo de postulación es inevitable. Aun así, he mantenido en esta versión escrita el simulacro de la situación comunicativa natural de presencia de los interlocutores. Romper con esa convención, hubiera generado otra forma de pensamiento, otro texto.

El hilo conductor de mi exposición, como se verá, es precisar en qué medida lo que yo designo “escritura del centro” zambraniana ha de interpretarse como intento de revisión de la teoría de los géneros que Ortega y Gasset había desarrollado en las páginas de *Meditaciones del Quijote* y como proyecto de creación de un “nuevo” género para una “nueva” filosofía.

Ese hilo conductor marcará el rumbo de una exposición que se desglosará en tres etapas

¹ He decidido optar por la fórmula “comunicación” en esta versión escrita de la exposición oral que presenté en el V Seminario sobre la obra de M. Zambrano celebrado en Barcelona del 8 al 10 de mayo de 2000.

o “singladuras”². La primera de ellas es de carácter general, las dos últimas tienen delimitación temporal y son específicas.

Una vez resuelta la cuestión previa de: ¿qué es un género literario? (primera singladura), habrá que precisar qué entendía Zambrano por literatura (segunda singladura), para finalmente determinar (tercera singladura) en qué medida la escritura de Zambrano, que nosotros designamos “escritura del centro”, responde por parte de la autora a la voluntad de encontrar una forma expresiva transgenérica, experimental, concebida como espacio de revelación de lo sagrado. Es decir, en qué medida la “escritura del centro” es un nuevo género para el nuevo hacer filosófico posterior a la quiebra del racionalismo.

1) ¿Qué es un género literario?

La problemática de los géneros es una cuestión eminentemente literaria. De hecho las relaciones genéricas y la evolución diacrónica de las mismas se desarrollan, en principio, paralelamente a la literatura. En ésta cada nueva obra se señala por su parcial pertenencia a un género y por su parcial transgresión al mismo como consecuencia de una búsqueda de originalidad y fuerza inventiva por parte de los escritores de creación.

El género es un fenómeno complejo cuya definición presupone la combinación de diversos criterios: cuantitativos, lingüístico-enunciativos, estilísticos, formales, temáticos, históricos, sociológicos etc. (Spang, 1996). Los criterios que sigue “el generólogo” para definir el género encuentran justificación en la perspectiva teórica desde la cual aquél realice el estudio del fenómeno genérico. De ahí que determinar qué es un género conlleve a la vez precisar previamente cuál es el concepto de literatura y el

concepto de texto que han sido previos a la clasificación genérica de las obras literarias.

Por otro lado, a los tres géneros clásicos fijados en la *Poética* de Aristóteles se han ido agregando con el paso del tiempo nuevos géneros. Entre éstos, uno de los más privilegiados hoy día es el ensayo con sus múltiples variantes literarias y no literarias, género naturalizado desde la Modernidad con respecto a la tríada clásica y enriquecido con nuevas “especies” en las últimas décadas del siglo XX. Especies tan innovadoras que han pasado a constituirse en género ellas mismas. La proliferación de géneros iniciada con la Modernidad e intensificada con el Romanticismo ha desembocado en actitudes contradictorias entre los investigadores del fenómeno. Entre esas actitudes, podrían señalarse las de Ortega y Gasset y Benedetto Croce. El primero afirma que hay tantos géneros como “temas estéticos irreducibles entre sí” (Ortega y Gasset, 1984, 182), pues para él los géneros son “funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética” (Ortega y Gasset, 1984, 181), es decir, los géneros son categorías estéticas no en sentido formal, sino en el sentido fundamental de la realidad estética. Para Ortega y Gasset los géneros son inevitables y una y otra vez se pregunta qué son y por qué existen, subrayando que un cierto tema “genera” desde el fondo una determinada forma genérica.

Croce considera absurda la división en géneros, pues para él cada obra literaria, dadas sus especificidades, constituye su propio género y no tiene rasgos comunes genéricos con otras obras (Croce, 1926). Frente a esta actitud “maximalista” de Croce (Spang, 19), están las minimalistas y puramente formales que reducen el número de variantes genéricas a la tríada clásica.

Desde la Modernidad y sobre todo en el Romanticismo, la cuestión de los géneros ha dado pie en el contexto europeo a diversas dis-

² La metáfora marina de la “singladura” ha sido utilizada por Eugenio Tρίας en sus libros *La aventura filosófica* (1988) y en *La edad del espíritu* (1994).

usiones teóricas. Discusiones que han proliferado en el siglo XX entre especialistas en teoría literaria, filólogos, poetas, escritores de ficción, y filósofos. La relación entre la filosofía y la literatura y el uso de determinados géneros literarios en filosofía han sido algunos de los temas más discutidos entre filósofos y literatos. Si bien los filósofos han hecho contribuciones de interés sobre la cuestión genérica, sin embargo, hasta la actualidad han sido preferentemente los investigadores en el campo de la estilística, la crítica literaria, la retórica moderna, la teoría del discurso y la lingüística textual quienes, desde distintos enfoques teóricos, han elaborado las más relevantes críticas a una teoría global y abstracta de los géneros como la que predomina en el ámbito de la filosofía estética.

Aunque no pueda detenerme aquí en el tema, habría que mencionar que el que quiera aplicar esquemas estructurales genéricos a un texto filosófico o literario (sea ese texto ensayo, fragmento, aforismo, escrito apócrifo, confesión, autobiografía novelada o guía, para nombrar sólo algunos ejemplos de géneros que han utilizado, especialmente en España, tanto los escritores de creación como los filósofos), no deberá olvidar el tratamiento de las propiedades discursivas de dichos géneros, el significado de los aspectos estilísticos, semánticos, pragmáticos, enunciativos o expresivos del texto clasificado bajo un determinado marbete genérico. El que hable de un determinado género deberá detenerse en el lenguaje y desde el lenguaje describir la dialéctica entre enunciación y discurso, entre rasgos estilísticos y pensamiento en un texto clasificado bajo un género determinado, pues, como afirmaba Ortega y Gasset “el fondo genera la forma”. En el campo de las investigaciones lingüístico-literarias se proponen actualmente otras categorías posiblemente más operativas que las de género para determinar las características de un texto respecto a un grupo de textos semejantes. Se habla hoy día de “clases de textos” o de “discursos” etc.

Dejamos ahora este planteamiento para iniciar la segunda singladura con el fin de señalar las consecuencias de lo que con una expresión propia designo “tentación literaria” de María Zambrano, cuestión que está muy relacionada con la concepción que esta autora ha tenido del fenómeno genérico y de la literatura de creación.

2. La tentación literaria de María Zambrano y la cuestión genérica.

Es un tópico, entre los muchos que utilizan los estudiosos de la obra de Zambrano, afirmar con dos metáforas pertenecientes al mismo campo semántico que esta autora se nutre de la literatura a la vez que la alimenta. Por lo que a mí se refiere y después de una investigación de varios años, las dudas respecto a esos dos postulados han ido en aumento a medida que he profundizado en el tema, pues las cuestiones que requieren un estudio a fondo son las siguientes: ¿qué entendía Zambrano por literatura?, ¿qué entienden por literatura quienes afirman que esta autora ha alimentado la literatura española y europea? y, finalmente, ¿de qué literatura se “nutre” Zambrano?

Las dudas que acabo de mencionar tienen fundamento objetivo, aunque resulte paradójico decirlo de una autora galardonada con el Premio Cervantes de Literatura que se instituyó para reconocer a los más distinguidos escritores de creación (narrativa y poesía) en lengua española, a uno y otro lado del Atlántico. Basta con recordar los nombres de quienes hasta hoy han recibido esa distinción. Es significativo en todo caso que el premio Cervantes se haya concedido a una escritora cuya producción queda encuadrada dentro de la prosa ensayística y que no se ha destacado en el campo de la literatura de creación. Sobre todo es significativo el galardón, si se tiene presente la peculiar concepción que tiene Zambrano de la literatura de creación.

Lo que sí es indudable es que la literatura española es tema recurrente en los ensayos de

Zambrano, como también son recurrentes en algunos de sus ensayos de tema literario las cuestiones genéricas. También es indiscutible que esta autora ha utilizado diversas formas genéricas para expresar una problemática concreta, ya fuera ésta de tema político, sociológico, artístico o filosófico. En principio, Zambrano se ha expresado en los siguientes géneros literarios: artículo, ensayo en múltiples variantes, prólogos de carácter justificatorio, que la autora llamó “advertencias”, autobiografía entre real y ficticia y drama. Simultáneamente a ello, fue elaborando la autora la preceptiva de un nuevo género, el de la escritura poética integradora. Esta última forma, experimental, pretendía ser un género eminentemente filosófico y no literario en sentido tradicional, un género innovador y en vías de creación, apropiado para expresar un pensamiento metafísico y místico, concebido desde la perspectiva de un sujeto que, habiendo superado la quiebra del racionalismo, se oponía enérgicamente al positivismo, al nihilismo, al escepticismo, a las filosofías vitalistas de entreguerras y al historicismo. Pendiente queda la cuestión de si los géneros que utilizó Zambrano han sido para ella formas instrumentales, es decir, simples “vías” de expresión, o “formas” del pensar en lucha con el lenguaje y con la escritura. No cometeré aquí el error de entrar en una problemática compleja que requiere mucho espacio para su desarrollo. Me permito remitir al libro *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano* (Bundgaard, 2000), donde analizo de forma escalonada la problemática desde diversos enfoques.

Pues bien, ¿cómo concebía Zambrano la literatura? y ¿cuál es la relación entre la llamada escritura poética zambrana y la literatura en sus diversos géneros? Responder a estas cuestiones supone hacer un recorrido rápido por la obra de la autora, dentro de un marco temporal determinado.

Zambrano se orientó desde la juventud hacia la literatura y colaboró con escritores y poetas, tanto durante la guerra civil en España,

como durante el exilio latinoamericano y europeo. Sin embargo, es inquietante comprobar cuáles han sido los criterios de valoración estética que ha seguido nuestra autora al juzgar críticamente una obra literaria o al usarla como referente o pre-texto para una reflexión propia, pues los criterios de valoración literaria utilizados por Zambrano han sido en la mayoría de los casos, políticos, ideológicos o religiosos. Por lo que se refiere a los criterios de valoración estética hay una distancia abismal entre Zambrano y los miembros de la generación del 27 con la que estuvo directamente relacionada en los años de juventud transcurridos en España. Durante la guerra civil, debido a su compromiso político con la República, nuestra autora emitió en diversas ocasiones juicios críticos sobre la poesía “pura” que ella denominaba “absolutista” porque prescindía del compromiso social y colectivo con el pueblo, que en su opinión habría de tener una literatura revolucionaria. En este aspecto, la actitud de Zambrano se diferencia de la que adoptaron los escritores y poetas de su propia generación, incluso de la que adoptaron los más radicalizados políticamente, como Cernuda, García Lorca o Alberti, pues aunque éstos, por solidaridad con la República, en el período 1931-1939 redefinieron su estética en aspectos básicos, “rehumanizando”, por así decirlo, sus textos, no confundieron nunca el compromiso político con la función específica que tiene la literatura de creación ante una determinada realidad política y social. De ahí que, sin renunciar a sus raíces vanguardistas, esos autores hayan sido fieles al compromiso político que los caracterizaba, dedicándose en ocasiones a investigar estéticamente las raíces populares de la cultura española sin caer en la “mística de lo popular” que caracteriza a Zambrano. El caso de García Lorca, de Cernuda o Rafael Dieste es de todos conocido. Como también se recordará que fue precisamente esta actitud de los escritores del 27 la que dotó al surrealismo español de rasgos muy específicos.

La reivindicación de lo estético realizada por los poetas del 27 sería censurada por el

Partido Comunista español que ya desde 1933 había empezado a fijar cuáles deberían ser las pautas de un arte comprometido con la situación revolucionaria del país, opuesto al arte “deshumanizado” de las vanguardias, que desde una óptica comunista se consideraba síntoma de “señoritismo”. Frente a la tendencia estética de los poetas del 27, los diseñadores de la política cultural de urgencia con óptica comunista reivindicaban la novela social y la poesía revolucionaria. Zambrano, que no era escritora de creación ni poeta, defendió esta concepción políticamente comprometida del arte en función del pueblo. Basta para comprobarlo leer los textos que escribió durante la República y la guerra civil bajo el signo de lo que ella designaba: “razón combatiente, armada de casco y escudo” (Zambrano, 1977, 51). A partir de 1937 toda la política cultural estuvo en España en manos del Partido Comunista, algo perfectamente documentado hoy día (Aznar Soler, 1978). Es indudable que la militancia política de Zambrano en los años de la guerra civil influyeron de forma decisiva en su concepción del arte en general y de la literatura de creación en particular, lo cual desembocaría en un distanciamiento crítico frente a lo que ella consideraba “individualismo” y “absolutismo” del artista de vanguardia, que en su opinión vivía preocupado por el arte sin conciencia de la “realidad social” de la nación (Zambrano, 1977, 174-175).

La contraposición entre literatura comprometida y literatura puramente estética se mantiene en los ensayos escritos por Zambrano en el exilio, pero la dicotomía cambió de signo semántico, sobre todo, a partir del exilio en México, donde el contacto con Octavio Paz y con otros escritores mexicanos fue decisivo para el concepto de literatura que tendría después Zambrano, como lo fue la posterior colaboración de la autora con los poetas cubanos del grupo *Orígenes*. A partir de 1939, las connotaciones políticas de los ensayos zambranianos remiten a favor de otros argumentos de carácter intrahistórico, espiritual y místico, lo cual repercutirá también en sus preferencias

literarias y en los criterios que seguirá al emitir juicios de valor frente a una determinada obra literaria. A partir de 1939 y con mayor intensidad a partir de 1960, arte de la palabra, integrador y ético será para Zambrano aquel que logra enlazar la diversidad y la unidad, lo humano y lo sagrado, la intuición con la razón, lo popular con lo minoritario, el lenguaje con el silencio, la verdad moral con la belleza, en definitiva, arte “verdadero” será aquel que, combinando pensamiento y sentimiento, alma y espíritu, se abra a un espacio ontológico de revelación, a un “centro”. Esta es la problemática nuclear de las conferencias recogidas en 1939 en *Pensamiento y poesía en la vida española* (Zambrano, 1987 a) y en los ensayos recopilados ese mismo año en *Filosofía y poesía* (Zambrano, 1987 b). El arte integrador por el que apuesta Zambrano desde 1939 no tiene en absoluto nada que ver con lo que habitualmente se entiende por literatura de creación en sus diversas manifestaciones genéricas concretas. Buena literatura, éticamente visto, era para la autora ya desde 1934, aquella que, trascendiendo la convención genérica, se adaptara a la preceptiva por ella formulada en el artículo “Por qué se escribe” (Zambrano, 1987 c, 31-38). Un artículo sumamente problemático considerado desde una perspectiva literaria, respecto al que no entraré en detalles sobre la estructura, enunciación, niveles expresivos y axiología. Me limito en esta ocasión a comentar sólo los aspectos que están directamente relacionados con el hilo conductor de mi propia exposición y que se refiere a la cuestión de la “escritura del centro” como género filosófico innovador.

Más allá de cualquier reflexión genérica, es decir, más allá de cualquier alusión a la forma artística, remite la autora en el mencionado ensayo a la experiencia de una escritura fluida, automática, libre de convenciones, capaz de establecer una “comunidad espiritual” con sus lectores. La escritura, dice Zambrano, ha de ser (el texto está escrito en modalidad deóntica) un espacio ontológico de revelación, un espejo, donde se reflejen las sombras que arroja un

“secreto” que “visita” al escritor en su soledad silente, un secreto que no se deja explicar racionalmente ya que está relacionado con un sentimiento originario, previo a toda lógica, un secreto que es un misterio que revela el conocimiento de una forma de existencia perdida. Escritura “beligerante” (ténganse presentes las múltiples metáforas bélicas que contiene el texto), que “reconquista” el lenguaje y alcanza la victoria en la derrota que el sujeto siente ante el logos racional; escritura que usa las palabras, desnudándolas de lenguaje. He aquí, ya en 1934, formulada la preceptiva de la que he llamado “escritura del centro”. Ahora bien, esta escritura experimental, de revelación, propuesta en “Por qué se escribe” es a mi juicio transgénica, transhistórica, transliteraria, y transfilosófica, pues es espacio de manifestación de una revelación mística. En esa escritura “trans” se pretende expresar y describir un sentimiento originario de emergencia del ser, algo previo al lenguaje, “un secreto”, que necesitaba un espacio discursivo para manifestarse:

Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de “publicar” el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido: el producto de un efecto, el hacer que alguien se entere de algo (Zambrano, 1987 c, 35).

Apoyándonos en la cita, cerramos la segunda singladura. La escritura experimental buscada por María Zambrano no es literatura de creación, arte de la palabra, es algo sin precedentes, pues se trata de una escritura que da prioridad al fondo, al “secreto”, frente a la forma. Escritura que, en opinión de Zambrano, es únicamente un “medio”, mientras que lo escrito es un “instrumento” forjado en función de la comunicación de un secreto. El “género” al que pertenece esta escritura no es desde luego literario, ya que tanto la densidad estilística como la plasmación estética de un mundo posible imaginado, que caracterizan a las creaciones literarias, impiden en opinión de Zam-

brano la plasmación pura de la verdad que encierra el “secreto”.

3) *Los géneros y la escritura del centro.*

Iniciamos ahora el rumbo de la tercera y última singladura.

La escritura transgénica propuesta por Zambrano en “Por qué se escribe” y presentada años más tarde en *Filosofía y poesía* era idónea para expresar verbalmente la experiencia de un “centro”, lugar metafórico, donde la palabra, a juicio de Zambrano, recupera su inocencia originaria al unirse al silencio. Esa escritura del centro sería el género innovador adecuado para comunicar un pensar filosófico racio-poético configurado desde la perspectiva central de lo sagrado. Era una escritura que, mediante imágenes, símbolos, ritmo y silencio, buscaba abrirse a una realidad presentida, heterogénea y dinámica. Algo que traspasa las lindes de la literatura y de la filosofía.

Iniciada la etapa mística de Zambrano, la literatura que esta autora reconoce como tal es sólo la creada por un autor que ha conseguido dar expresión a ese centro de revelación. En varios textos ha explicado la autora cómo ha de entenderse la diferencia semántica y cualitativa que existe, según ella, entre un “autor” y un “escritor”. De esa diferencia habló por vez primera en el ya mencionado artículo “Por qué se escribe”, volverá al tema en el ensayo “La religión poética de Unamuno”, recogido en *España, Sueño y Verdad* (Zambrano, 1994, 117). En los ensayos dedicados a *Misericordia* de Galdós Zambrano desarrollará el concepto de “centro” (Zambrano, 1989, 27). Finalmente, en el artículo “Un pensador. Apuntes” (Zambrano, 1975, 62-68), dedicado a Machado, pone una vez más en relación el concepto de autor con la noción de centro. Autor, dice Zambrano, es quien escribe desde el “centro” o fondo de su persona, autor es quien hace literatura confesional, aquel que logra establecer una comunión espiritual con el lector que ya conoce el secreto, a quien aquél alimenta

mediante una palabra poética. Autor es quien trasciende las circunstancias y abre en el texto el acceso al “centro de lo sagrado”. La escritura, afirma nuestra autora, sólo tiene valor como medio o instrumento que utiliza el autor para comunicar el secreto revelado, sin caer en el narcisismo o dejarse llevar por las pasiones. Escritor simple y vanidoso es el que “se pone a sí mismo” en la escritura, autor, por el contrario, el que “pone la verdad” y reprime cualquier brote de “vanidad” (Zambrano, 1987, 35-36). Autor es quien siente sed de vivir, lo que equivale a decir sed de ser, y comunica y trasvasa esa sed a sus lectores. El autor, rompe el círculo de las circunstancias, trasciende la historia, se remonta hasta los orígenes, llevado por un sentimiento originario que le ha sido revelado. Escribir desde el centro significa para el autor, dice Zambrano, “beber en las tinieblas del corazón”, “desvivirse”, “seguir naciendo hacia adentro”, buscar el “sí mismo” en el otro, anegarse en la fuente del ser.

Autor es tan sólo el que da la palabra que salva al individuo de su aislamiento, adentrándole en la soledad, donde encuentra la raíz común con el hombre, su hermano. La palabra que responde a la última, agónica soledad que es de cada uno y de todos. La palabra que nace del silencio planeando sobre él, por un momento invulnerable, blanca, para quedar así en el silencio que no acaba de romper: la palabra del que calla (Zambrano, 1994, 117).

Esta es la literatura que valora y en la que busca inspiración Zambrano a partir de la década de los sesenta. Una literatura que ella lee e interpreta desde su propia visión mística del mundo, proyectando en la lectura más de lo que el texto dice, sobre-interpretándolo, pues Zambrano re-crea en sus lecturas a los personajes de las novelas que estudia, pone en ellos secretos, confesiones, visiones o revelaciones que esos personajes no experimentaron en su realidad ficcional. Desde un enfoque hermenéutico muy peculiar Zambrano usa la literatura como pre-texto o punto de partida para su propio filosofar.

El Unamuno creador de “nivolas”, el Galdós de *Misericordia*, el Machado de los escritos apócrifos, son algunas de las obras de ficción que se aproximan a la preceptiva de la “escritura del centro” que Zambrano buscaba para expresar la verdad que ella misma afirmaba haber recibido por “gracia y donación”, por revelación mística, en definitiva.

Iniciábamos la exposición preguntándonos si era posible encontrar en los textos de Zambrano una teoría de los géneros. Apoyándonos en lo ya dicho sobre la escritura transgénica del centro, procuraremos ahora responder a la pregunta.

La cuestión de los géneros en filosofía fue un tema debatido entre los filósofos españoles miembros de la llamada Escuela de Madrid. Ortega y Gasset expuso una teoría antropológica de los géneros en su obra primera, *Meditaciones del Quijote*. Algunos de los criterios de Ortega siguen teniendo actualidad hoy día. No podemos detenernos aquí en este tema, sin embargo habría que mencionar que las sutiles observaciones de Ortega sobre la épica y la novela, así como sus teorías sobre lo trágico como categoría vital ahistórica son relevantes desde una perspectiva generológica. Ortega no acepta el concepto de género establecido por la preceptiva clásica. En su opinión los géneros no son formas abstractas o esquemas formales preconcebidos a los que se pliega la creación artística, sino, como decíamos al comienzo, “amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano”. El género, dice Ortega, jugando con la etimología de la palabra, genera desde el fondo una forma, el tema se actualiza en la forma, (que no es lo mismo que decir que el género es un tema), de ahí que para Ortega fondo y forma se impliquen mutuamente. Los géneros que Ortega estudia y contrapone entre sí son, por un lado, la épica y la tragedia, y, por otro, la épica y la novela. Los límites entre épica y novela los delimita claramente Ortega a partir de un estudio sutil sobre la temporalidad. En cuanto a la tragedia, prefiere hablar de lo trá-

gico o calidad trágica que de tragedia. Calidad que en su opinión no va ligada a una época o a una forma de conciencia determinada. Ortega se aleja de la tradicional definición de tragedia al declarar que la esencia de este género no era, como se suele decir, la fatalidad del destino, pues de ser así, quedaría anulado el proyecto del héroe trágico basado en su voluntad de ser lo que aún no era. En cuanto a la lírica, afirma, no es un idioma convencional, un género, sino “una cierta cosa a decir, y la única manera de decirlo plenamente” (Ortega y Gasset, 1984, 179-245).

Globalmente considerada, la teoría de los géneros de Ortega tiene fundamento antropológico, pues para él los géneros son “amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano”. Por eso cada época es eso: un determinado género.

Indudablemente Zambrano se inscribe en la teoría de los géneros expuesta por Ortega en *Meditaciones del Quijote*. Ahora bien, la teoría de los géneros zambraniana, aun siendo de enfoque antropológico, pone más énfasis que la de Ortega en la dimensión evolucionista de la conciencia y prescinde de los aspectos lingüísticos, expresivos, estilísticos y artísticos de los distintos géneros. Es decir, Zambrano insiste más en lo ontológico, históricamente determinado, que en lo morfológico, pues en su opinión los géneros “son formas de la conciencia” y a cada época le corresponde un nivel más alto de conocimiento que se refleja en el género predominante en una época dada. La mayor divergencia entre Ortega y Zambrano se advierte en el concepto y definición de lo trágico y de la tragedia. En cambio, las confluencias se encuentran en los criterios por ambos utilizados con el fin de delimitar la épica y la novela, aunque las diferencias también en ese punto existen. El primero declara que épica y novela son justamente lo contrario, Zambrano es más ambigua en la delimitación. La novela es según ella un género moderno, aunque debido al sueño creador del escritor de novelas éste sigue enlazando la novela al mundo mítico de la épica, pues el hombre

que evoluciona al hilo de la historia, dice Zambrano, “conserva siempre algo de la primitiva mezcla sagrada, de la participación misteriosa y primaria con la realidad toda; algo de mito y de la fábula; tiene un sueño” (Zambrano, 1994, 22). Es esta dimensión mítica de la novela la que proporciona al género, dice Zambrano, su carácter de género excepcional para expresar la ambigüedad que caracteriza al hombre moderno, representado paradigmáticamente en la figura de don Quijote.

La teoría de los géneros zambraniana es de carácter evolucionista y remite a un proceso de bifurcación dramático en el que se separan la filosofía de la poesía entendida ésta en sentido amplio como obra de creación. Ante la evidencia de esta bifurcación, propone Zambrano la construcción de un género experimental o “género nuevo” que, trascendiendo a todos ellos, ilumine mediante una razón sintética, lógica y poética, la verdad de un saber adquirido por revelación. Este nuevo género, correspondería a un ensanchamiento de la conciencia humana. Pues ni la filosofía ni la novela aisladamente consideradas, ni tampoco la poesía lírica pueden en opinión de Zambrano dar razón del ser del hombre en integridad. La filosofía con sus límites racionales le había ofrecido al hombre un esquema de seguridad, pero no había logrado nunca eliminar del hombre su “sueño ancestral”, su anhelo de divinidad, su pasión de trascendencia y alteridad. Para recoger el sueño ancestral del hombre contemporáneo sería necesario, afirma Zambrano, enlazar en un nuevo género la filosofía, la poesía, la historia y la religión. Este proyecto, en nuestra opinión romántico, sobrepasa los límites de la filosofía. Se trata de una metafísica experimental sui generis que requiere para ser comunicada una escritura transgenérica en la que pueda acontecer la revelación de la verdad de la vida, una verdad que es de carácter místico y a la que se llega por revelación. Pues una cosa es la realidad vivida, otra la realidad creada sobre el fundamento de la fe y del amor. Este es el evangelio que descubre Zambrano en Nina, personaje de

ficción creado por Galdós en la novela *Misericordia* (Zambrano, 1989, 23).

La obra de Zambrano, globalmente vista, formula y a la vez pone en acto la preceptiva de la escritura transgenérica propuesta en "Por qué se escribe", pues autor es, según Zambrano, quien escribe desde un centro en el que anida un pensamiento "teologal" único que para expresarse requiere multiplicidad de géneros (Zambrano, 1994, 114-115).

Los géneros que utilizó Zambrano han sido varios, todos ellos concebidos desde la perspectiva de la transgresión o superación. Combinó la autobiografía real con el delirio, el ensayo con la escritura automática, el drama con lo apócrifo y, sin embargo, aun a pesar de la multiplicidad genérica, el secreto, la idea, el "centro" de su escritura no se comunica estéticamente y el empeño de Zambrano en convertir el discurso filosófico en proceso creativo, poético, a mi juicio, fracasa. Por otro lado, si nos atenemos a las declaraciones de la propia Zambrano, no es la "belleza formal" o la vibración estética lo que busca la "escritura del centro", sino la "comunidad espiritual" de un secreto revelado.

¿Cuá era el secreto hallado que Zambrano quería comunicar en su escritura del centro?

Sería justo decir que Zambrano se crea a sí misma en su escritura, como Unamuno lo había hecho, al hilo del vivir, buscando el ser y descubriéndolo a retazos, en intermitentes "claros" y por revelación. ¿No será justo, para mantenernos en el marco de la problemática generológica, afirmar que la producción de Zambrano pertenece toda ella en principio a un solo género, al género de la confesión en diversas variantes? Así lo creemos, pues la confesión implica el reconocimiento de una culpa seguida de una conversión y Zambrano una y otra vez remite simbólicamente en sus escritos a una culpa y a una posterior conversión. La culpa fue su apasionamiento político fruto de una divinización de la historia que acabó en un rito de inmolación: el exilio. La conversión fue

el reconocimiento de que la sed de ser que sintió en el desierto del exilio la condujo por revelación a la experiencia mística de un centro de absoluta presencia. Adquirida esa experiencia, la misión de Zambrano era buscar un logos, un "verbo" que encarnara esa experiencia espiritual y mística. Ese es el secreto que se le impuso una y otra vez en los claros de la conciencia y que la autora intentó comunicar mediante lo que en esta comunicación hemos llamado "escritura del centro" transgenérica. Proyecto irrealizable porque tendía a lo absoluto y era una aporía.

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar Soler, M., 1978, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Laia, Barcelona.
- Bundgaard, A., 2000, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de M. Zambrano*, Trotta, Madrid.
- Croce, B., 1926, *Estética como ciencia de la expresión*, Beltrán, Madrid.
- Spang, K., 1996, *Los géneros literarios*, Síntesis, Madrid.
- Trías, E., 1988, *La aventura de la filosofía*, Mondadori, Madrid.
- Trías, E. 1994, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona.
- Ortega y Gasset, J., 1984, *Meditaciones del Quijote*, Cátedra, Madrid.
- Zambrano, M., 1975, "Un pensador. (Apuntes)", en: *Cuadernos para el diálogo*, Extra XLIX, 62-68.
- Zambrano, M., 1977, *Los intelectuales en el drama de España*, Hispamerca, Madrid.
- Zambrano, M., 1987 a, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid.
- Zambrano, M., 1987 b, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Zambrano, M., 1987 c, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid.
- Zambrano, M., 1989, *La España de Galdós*, Endymion, Madrid.
- Zambrano, M., 1994, *España, sueño y verdad*, Siruela, Madrid.