

AURORA

19

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Enero - febrero 2018

Sobre la novela



AURORA

19

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Enero - febrero 2018

Sobre la novela

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» es una revista de investigación filosófica, centrada en la obra de María Zambrano y abierta al amplio campo temático y de referencias al que esta remite.

Su objetivo es proporcionar medios que faciliten y favorezcan el estudio de la filosofía zambraniana, difundir los resultados del trabajo realizado en torno a la misma y promover la relación entre investigadores, estudiosos e interesados en el pensamiento de la autora.

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» is a philosophical research journal which focuses on the work of Maria Zambrano and the wide range of related thematic areas and references.

Its aim is to promote the study of her philosophy, publish the results of the studies carried out, and to encourage contact between researchers, scholars and all those interested in her thought.

Dirección: Carmen Revilla Guzmán (Universitat de Barcelona) y Virginia Trueba (Universitat de Barcelona)

Consejo de redacción

Emilia Bea Pérez (Universitat de València), Antonio Castilla (Universitat de Granada), Sebastián Fenoy (Fundación María Zambrano), Helga Jorba (Universitat de Barcelona), Àngela Lorena Fuster (Universitat de Barcelona), M^a Luisa Maillard (Fundación María Zambrano), José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), Rosa Rius (Universitat de Barcelona)

Consejo asesor

José Luis Abellán (Universidad Complutense y Fundación María Zambrano), Agustín Andreu (Universidad Politécnica Valencia y Fundación María Zambrano), Ana Bundgård (Aarhus University, Dinamarca), Pedro Cerezo (Universidad de Granada y Fundación María Zambrano), Antonio Garrido Moraga (Universidad de Málaga y Fundación María Zambrano), Elena Laurenzi (Università del Salento), Laura Llevadot (Universitat de Barcelona), Roberta de Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milán), Jesús Moreno Sanz (Fundación María Zambrano), Miguel Morey (Universitat de Barcelona y Fundación María Zambrano), Maria João Neves (Universidade de Lisboa), Juan Fernando Ortega (Universidad de Má-

laga y Fundación María Zambrano), Cristina Peretti (Universidad Nacional de Educación a Distancia), María Poumier (Université Paris VIII), Goretti Ramírez (Concordia University, Montreal), M. Teresa Russo (Università Roma Tre), Stefania Tarantino (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Joaquín Verdú de Gregorio (Université de Genève)

Coordinación del diseño

Josep Babiloni

Diseño de la maqueta

Meritxell Salas, Gabriela Yerden

Cubierta

Quim Cantalozella. *Entre la pared*, fotografía, 2017

Aportaciones artísticas

Jordi Morell
Marta Negre
Quim Cantalozella

Impresión

Gráficas Rey

Distribución

Edicions de la Universitat de Barcelona

Depósito Legal

B-17.126-99

ISSN

1575-5045

ISSN electrónico

2014-9107

Edición

Seminario María Zambrano (Universitat de Barcelona)
www.ub.edu/smzambrano
Departamento de Filosofía. Facultat de Filosofia. Universitat de Barcelona.
C/ Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
E-mail: revista.aurora@ub.edu
crevilla@ub.edu

Con la ayuda de la Fundación María Zambrano, el Vicerectorat d'Informació i Comunicació, el Departament de Filosofia y la Facultat de Filosofia, el Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació y la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, y los proyectos de investigación «La transmisión desde el pensamiento filosófico femenino» (FFI2015-63828-P, AEI/FEDER, UE) del Ministerio de Ciencia y Competitividad y «Creació i pensament de les dones» (2014 SGR44) de la Generalitat de Catalunya.

PVP: 15 euros

El autor/a que publica en esta revista está de acuerdo con los siguientes términos:

- a) El autor/a conserva los derechos de autor y cede a la revista el derecho de la primera publicación de la obra.
- b) Los textos se difundirán con la licencia de Reconocimiento de Creative Commons, que permite compartir la obra con terceros, siempre que reconozcan la autoría, la publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.

Esta revista está incluida en los siguientes directorios e índices: RACO, RCUB, Latindex, Dialnet, MIAR, DICE, Scopus, RESH, ISOC, CNAI, Aneca, Philosopher's Index, Dulcinea, CIRC. Los artículos de la revista son de acceso libre y gratuito en RACO. Edicions de la UB la ofrece también en formato ebook en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08811

SUMARIO | CONTENTS

ARTÍCULOS
ARTICLES

Sobre la novela | *About novel*

- 6 Ana Bundgård, *La ambigüedad de un género en movimiento | The ambiguity of a genre in movement*
- 18 Madeline Cámara, *Glosas al «Diario de campaña» de José Martí sugeridas por María Zambrano y José Lezama Lima | Rereading José Martí's "Diario de campaña" through María Zambrano and José Lezama Lima*
- 26 María Carrillo Espinosa, *María Zambrano, lectora de «Paradiso» | María Zambrano, reader of "Paradiso"*
- 34 Antonio Castilla Cerezo, *El sueño de la libertad. Novela y tragedia en «El sueño creador», de María Zambrano | The dream of freedom. Novel and tragedy in "El sueño creador" by María Zambrano*
- 42 Elena Laurenzi, *Il silenzio della storia maiuscola. Storia e letteratura in María Zambrano | The silence of "capital" history. History and literature in María Zambrano*
- 54 María Luisa Maillard García, *Novela y novelería en María Zambrano | Novel and novelty in María Zambrano*
- 68 María J. Ortega Máñez, *Desencantar a Dulcinea, o Zambrano novelando a Cervantes | Disenchanted Dulcinea, or Zambrano novelizing Cervantes*
- 82 Elena Pérez Mejuto, *La novela como razón pedagógica en María Zambrano | The novel as pedagogical reason in María Zambrano*
- 90 Adolfo Sotelo Vázquez, *María Zambrano y la novela: una nueva forma de conocimiento | María Zambrano and the novel: a new path of knowledge*

Puentes | *Bridges*

- 104 Cristina de Peretti, *Érase una vez «un reino de literatura...» | Once upon a time there was "a kingdom of literature..."*
- 114 Marifé Santiago Bolaños, *Escribo, una maleta, «ergo sum» | I write, a suitcase, "ergo sum"*

DOSSIER
BIBLIOGRÁFICO
BIBLIOGRAPHIC
DOSSIER

- 132 Reseñas | *Reviews*
- 145 Normas para la publicación | *Rules for publication*

Ana BundgårdAarhus Universitet (Dinamarca)
romab@cc.au.dk

*La ambigüedad de un género
en movimiento*
*The ambiguity of a genre
in movement*

Recepción: 1 de julio de 2017
Aceptación: 7 de noviembre de 2017*Aurora* n.º 19, 2018, págs. 6-16

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2018.19.1

Resumen

Este artículo trata de la ambigüedad inherente al género novela desde la aparición del Quijote de Cervantes. En la exposición se destaca que la valoración que María Zambrano ha hecho de la ambigüedad ha condicionado su interpretación de la novela en general y del Quijote en particular, lo cual se fundamenta marcando las diferencias entre la autora y Ortega y Gasset al respecto. A modo de conclusión, se cierra el artículo con un planteamiento crítico sobre la exégesis del Quijote realizada por María Zambrano en varios ensayos.

Palabras clave

Novela moderna, ambigüedad, chimera, verdad de la vida, Quijote.

Abstract

This article addresses the ambiguity inherent in the novel as a genre since the publication of Don Quixote. Its focus is Maria Zambrano's assessment of this ambiguity and its import on her understanding of the novel in general and of Don Quixote in particular, the latter marking a fundamental difference between her interpretation and Ortega y Gasset's. The article concludes with a critical assessment of Zambrano's reading of Don Quixote as she expressed it in numerous essays.

Keywords

Modern novel, ambiguity, chimera, truth of life, Don Quixote.

Planteamiento

En sentido genérico, la ambigüedad es la calidad de cualquier concepto, idea, declaración, cuyo significado, intención o interpretación puede entenderse de varios modos o admitir diversas interpretaciones o dar motivo a dudas, incertidumbre o confusión. La ambigüedad que aquí está en cuestión es seña de identidad de la novela moderna, género ambiguo por excelencia, del que señalaré solo algunos rasgos desde los orígenes hasta el siglo xx, pues el objetivo que me propongo en esta ocasión no es exponer una teoría de la novela moderna, sino esclarecer cómo la disposición religiosa de María Zambrano no solo ha teñido la metafísica de la *razón* poética,

sino que, como escribió José Ángel Valente,¹ esa disposición ha derivado en la sacralización de textos profanos que la autora interpretó tomando como referencia su propia concepción del «sueño creador», de los géneros literarios clásicos y de la novela moderna. La «técnica de sacralización exegetica» que siguió María Zambrano para sacar a la luz «el secreto», que a su juicio alojan las obras de creación por la palabra, se manifiesta con claridad en la lectura hermenéutica del *Quijote* que nuestra autora hizo en los ensayos «La ambigüedad de Cervantes» y «La ambigüedad de don Quijote»,² el análisis de los cuales induce al planteamiento eje de esta exposición que podría sintetizarse en los siguientes términos: ¿en qué medida la exégesis sacralizadora del *Quijote* realizada por Zambrano capta la sabiduría de la ambigüedad inherente desde Cervantes a la primera novela moderna, o, por el contrario, ese proceso sacralizador disuelve la ambigüedad propia de la novela cervantina en función de la visión que tuvo María Zambrano de «la creación humana» y «el sueño creador de la persona»?

Filosofía y narración novelesca

Como preámbulo, y sobre la cuestión «Zambrano y la novela», haré algunas consideraciones previas sobre las tan discutidas relaciones entre la literatura y la filosofía, dos disciplinas que pueden coincidir en los planteamientos y temas que en ellas se abordan, pero que se diferencian en el método y formas seguidas por el autor en el momento de representar la realidad y aprehender y transmitir el conocimiento.

Dado que en las páginas siguientes el foco de la exposición será la novela como género de la modernidad, comenzaré estableciendo algunos rasgos diferenciales entre la literatura y la filosofía.

Sintetizando, podría decirse que el ensayo filosófico y la novela moderna coinciden en ser creaciones lingüísticas que buscan transmitir conocimiento de aspectos relacionados con la existencia y la condición humana, mientras que se diferencian en los recursos estéticos y retóricos que ambas utilizan para comunicar de forma eficaz sus respectivos planteamientos y objetivos. La novela quiere representar una parte desconocida de la existencia, crear con imaginación y contar con verosimilitud sucesos y acciones realizadas por personajes de ficción en lugares y tiempos diversos. La novela ilumina temas existenciales y desvela «la vida secreta de los sentimientos», como ha escrito Milan Kundera.³ La filosofía, por el contrario, es escritura que racionaliza, argumenta y conceptualiza una verdad. Dicho también con palabras de Kundera: «la filosofía desarrolla su pensamiento en un espacio abstracto, sin personajes, sin situaciones».⁴ Abundando en esta diferenciación, sería oportuno añadir que el filósofo Javier Gomá ha señalado con acierto que si bien la filosofía es un género literario, se caracteriza por ser «literatura conceptual».⁵

1. Valente, J. A., «El sueño creador», en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, págs. 193-200.

2. Zambrano, M., *El sueño creador*, Madrid, Siruela, 1994, págs. 15-37.

3. Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 15.

4. *Ibidem*, pág. 39.

5. Gomá Lanzón, J., «Filosofía como literatura conceptual», en *Babelia, El País*, 3 de enero de 2015.

6. VV. AA., «Literatura y Filosofía: ¿Relaciones amistosas?», en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, n.º 50, Barcelona, 2002, págs. 9-118.
7. *Ibidem*, págs. 41-44.
8. *Ibidem*, pág. 43.
9. *Ibidem*, pág. 44.
10. Guelbenzu, J. M.^a, *ibidem*, págs. 51-54.

Visto así, y para perfilar mi propia posición al respecto, enfocaré ahora las relaciones entre filosofía y literatura, haciendo referencia a una serie de artículos de filósofos, novelistas y ensayistas españoles actuales publicados en la revista *Archipiélago* con el título «Literatura y Filosofía: ¿relaciones amistosas?». Esos escritores perfilan allí las diferencias entre dichas disciplinas en respuesta a las siguientes preguntas formuladas por el equipo de redacción de la revista: ¿el saber y el conocer compete solo a la Filosofía o la Literatura es también una forma de conocimiento? ¿Qué es pensar como escritor y como filósofo o como filósofo ensayista? ¿Cómo piensa el narrador? Y finalmente, ¿puede haber un ámbito común entre la escritura narrativa ficcional y la escritura filosófica?

A juzgar por las respuestas, es evidente que los escritores que cultivan tanto narrativa como ensayo filosófico tienden a hacer borrosos los límites entre narración literaria y filosofía, en cambio, los novelistas y los filósofos que se dedican casi de forma exclusiva a una de las dos disciplinas, admiten que la narrativa y el texto filosófico coinciden en ser «literatura de conocimiento», pero trazan fronteras entre esas dos formas de escritura. Ante la imposibilidad de ocuparme aquí de todos los artículos, comentaré dos que me parecen representativos, uno escrito por un filósofo, el otro, por un novelista.

Eugenio Trías, autor de «La filosofía y su poética»,⁷ afirma que, si bien la filosofía se despliega en textos de naturaleza literaria, son marcadas las diferencias entre la textura de obras filosóficas orientadas hacia el conocimiento y la de obras literarias de orientación estética, pues, escribe Trías, «el ensayo filosófico hace tientos con la escritura y el lenguaje con los cuales trabaja de forma explícita, pero siempre dejando que asomen, y finalmente se produzcan, verdaderas formaciones conceptuales». Trías concluye su texto con esta declaración: «No hay verdadera filosofía sin estilo, escritura y creación literaria; pero tampoco la hay sin elaborada forja conceptual».⁹

José María Guelbenzu, novelista reconocido y de larga trayectoria, en el artículo «El pensamiento novelesco»,¹⁰ diferencia entre filosofía y narración, valiéndose de cuatro afirmaciones y una pregunta. Las tres primeras afirmaciones son las siguientes: 1) no hay novela que no cuente una historia; 2) tampoco hay novela que no contenga el relato de un movimiento de conciencia cuya construcción se va haciendo poco a poco y que solo acaba cuando la representación de ese proceso ha finalizado. Y 3) no hay novela que no responda a una intención que está presente desde antes del comienzo de la escritura.

La cuarta afirmación, que mencionaré más adelante, cierra el artículo.

La pregunta planteada por Guelbenzu reza así: ¿existe un pensamiento novelesco? A esta cuestión responde que «la meta de todo narrador es, justamente, lograr una representación de la realidad

caracterizada por su capacidad de sugerir». ¹¹ Y añade que el narrador sugiere una idea que no es formulable como se formula en el discurso filosófico una idea en abstracto, pues se trata de una idea poética y esta, dice, no se define ni admite demostraciones. Y con ironía afirma que el narrador piensa, «pero piensa mal», porque no lo hace por deducción sino por inducción. Filosofía y narración son a su entender términos antagónicos, pues, aunque el punto de partida en una y otra sea el pensamiento, este se adquiere, codifica y expone por vías contrarias en los dos casos ya que: «la pieza de convicción de la Filosofía es el decir, la de la Novela es el mostrar». Cierra Guelbenzu su preciso artículo, como mencioné antes, con una cuarta y concluyente afirmación: «la novela ha de tener pensamiento, *pero no se le debe notar*. En mi opinión, esa exigencia marca el punto de máxima distancia entre filosofía y narración». ¹²

La novela, un género dinámico

Establecidas las anteriores diferencias entre literatura y filosofía en términos que suscribo, haré ahora algunos comentarios sucintos sobre los géneros y sobre la novela, género de la modernidad, con el fin de poner de relieve las ideas bastante subjetivas que Zambrano sostuvo sobre esas cuestiones.

A mi entender, como he escrito en otros lugares, ¹³ los géneros no son entidades inamovibles ni categorías abstractas que se escapen a la historicidad o a la contextualización de la historia literaria. Al contrario, evolucionan con los cambios de *episteme* en las ciencias, en la filosofía y en el arte. Por otro lado, el desarrollo de los géneros no es lineal, pues no existen géneros puros, ya que su ley constante es la contaminación. De hecho, las marcas genéricas de un texto pueden y suelen ser varias, lo cual es especialmente visible en la novela moderna, género híbrido por excelencia. Pensemos en el *Quijote*, novela de novelas, en la que están representados, con la intención de trascenderlos, todos los géneros conocidos en el tiempo de su autor. La tendencia a la hibridación de géneros en la novela ha sido constante hasta hoy día, en que los escritores la definen como género mestizo.

Sin duda, la novela moderna es el más impuro de los géneros. La única regla que cumple desde la modernidad es la de transgredir todas las reglas, lo cual posiblemente se deba a que, como ha escrito Darío Villanueva, aunque la novela tiene precedentes en la Antigüedad clásica, es una manifestación literaria posaristotélica, pues no está consagrada en la *Poética* del Estagirita. Nace, dice Villanueva, «sin prosapia, sin nombre y sin marco normativo específico», ¹⁴ realidad que dejó hondas huellas en un género que se caracterizaría por ser abierto, proteico y cambiante más que ninguno de los géneros consagrados en la *Poética*. La novela se implantó con el *Quijote* en la modernidad, se eclipsó durante la Ilustración, tendría su época clásica en el siglo XIX con autores como Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstói, y, después, en los siglos XX y XXI se

11. *Ibidem*, pág. 52.

12. *Ibidem*, págs. 53-54.

13. Bundgård, A., «Los géneros literarios y la escritura del centro como transgénero en la obra de María Zambrano», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 3, Universidad de Barcelona 2001, págs. 43-51. Bundgård, A., «María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y “autoconfesión” en forma de ensayo», en Treviño García, B. E. (coord.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, México, Universidad Autónoma de México, 2016, págs. 81-101.

14. Villanueva, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1989, pág. 9.

15. Alonso, D., Prólogo a *Aproximación al Quijote, de Martín de Riquer*, Estella (Navarra), Biblioteca Básica Salvat, 1970, págs. 12-18.

16. Ortega y Gasset, J., «La deshumanización del arte e ideas sobre la novela», *Obras completas*, vol. III, Madrid, Alianza, 1994, págs. 387-419.

17. Kryszinski, W., *La novela en sus modernidades*, Frankfurt am Main – Madrid, Vervuert, 1998, págs. 17-18.

sucedrían las modernidades de ese género en continuo cambio y renovación.

La técnica privilegiada por el escritor de novela en el XIX fue la realista, aunque muy pronto este abandonaría la mimesis de la realidad y adoptaría a cambio una perspectiva ideológica de crítica social, y, más tarde, con el naturalismo pasaría a ser un investigador del comportamiento de los hombres en la sociedad.

Por lo que al realismo en la literatura española se refiere, Dámaso Alonso distinguió entre «realismo de cosas y hechos» y «realismo de almas», que a su juicio era el que no le da al lector un documento fotográfico de la sociedad, sino la realidad existencial de cada personaje. El «realismo de almas», según Dámaso Alonso,¹⁵ desde sus orígenes había sido una genuina técnica literaria española para pintar la reacción del alma ante las cosas y en especial ante otros seres humanos. Los jalones principales del «realismo de almas» señalados por dicho investigador eran el *Poema del Cid* en la Edad Media, *La Celestina* al final de ese periodo, el *Lazarillo* a mediados del XVI y el *Quijote* en el siglo XVII.

La novela realista española después de una crisis cambió de signo en la década de 1920, lo cual diagnosticó Ortega en 1925 en «Ideas sobre la novela»,¹⁶ donde este filósofo expuso recursos muy discutidos para paliar la tantas veces anunciada muerte de la novela, que muy pronto sería superada por autores de fama internacional como H. James, Joyce, Proust, Kafka, Musil, Broch, Virginia Woolf, y, entre los españoles, Unamuno, Azorín, Baroja, Galdós y Valle Inclán. Todos ellos continuaron la tradición de la novela clásica del XIX, pero solo para transgredirla con nuevas técnicas narrativas y estructuras experimentales que no serían determinadas por un paradigma crítico absoluto, sino por la específica relación de cada novela con «lo real», que, como ha escrito W. Kryszinski,¹⁷ está formado por «el poder económico, la organización sociopolítica y cultural de las comunidades humanas y también por la relación imaginaria del individuo con el mundo».

En efecto, y debido a esa relación con «lo real», la novela en el siglo XX sería una de las grandes formas simbólicas que sintetizaría los discursos que circulaban en la sociedad, de ahí que el sentido de la novela nunca haya sido ni sea definitivo porque está siempre en relación directa con lo real cambiante. En ello consiste la dinámica del género y su carácter antidogmático. De hecho, las transformaciones de la novela en el siglo XX, a las que Kryszinski denomina «las modernidades de la novela», remiten en su opinión al alcance cognitivo del género, ya que las verdades novelescas no son taxativas sino ambiguas, contradictorias, paradójicas e irónicas, ilimitadas. No es esta ocasión de abundar en una cuestión que solo he esbozado con la intención de resaltar la visión controvertida que tuvo María Zambrano del género novela, si la contrastamos con las tendencias

literarias y las ideas estéticas de su tiempo y del nuestro. Veremos a continuación que ello tuvo impacto en la interpretación que hizo nuestra autora de la ambigüedad en general y de la del *Quijote* en particular.

Cuestiones teóricas en torno a los géneros y la novela

Paralelamente al desarrollo del género novelesco en el siglo xx, alrededor de 1914 surgieron en Europa y en Estados Unidos escuelas críticas sobre teoría literaria, entre otras, el formalismo ruso, el nuevo criticismo, el estructuralismo francés, y en los años inmediatos a la Segunda Guerra Mundial, las teorías literarias de inspiración marxista y existencialista. Más tarde llegaría el posestructuralismo y las teorías de la recepción.

En España, la teoría de la novela fue tardía, y aunque Juan Valera escribió a finales de la década de 1880 textos teóricos relevantes sobre ese género y Leopoldo Alas, «Clarín», incluyó entre los ensayos reunidos en *Solos*¹⁸ interpretaciones valiosas de novelas de Valera y Galdós, y este último escritor, en el discurso «La sociedad presente como materia novelable», leído ante la Real Academia Española en 1897,¹⁹ expuso la relación de la novela con la sociedad e historia de su tiempo, sin embargo, los cimientos de una verdadera teoría de la novela en lengua española no se pondrían hasta 1914 con la aparición de *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, que entre otros relevantes planteamientos poetológicos contiene una interpretación de los géneros literarios elaborada por el autor con la finalidad de meditar filosóficamente sobre el *Quijote*, sin prescindir de la dimensión estética de esta obra cervantina. Remito al estudio de esos aspectos del primer libro de Ortega y Gasset que he publicado en otro lugar.²⁰ Recordaré en esta ocasión únicamente que Ortega, además de decir en *Meditaciones del Quijote* que los géneros literarios son «funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética», y de afirmar que «el hombre es siempre el tema esencial del arte», definió los géneros como «amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano».²¹

Cada época, a juicio de Ortega, trae consigo una interpretación radical del hombre, de ahí que cada época prefiera, según él, un género concreto. Esta concepción de los géneros literarios, como veremos después, sería adoptada por María Zambrano con modificaciones, pues ella concibió los géneros como formas que expresan la larga marcha de la conciencia del hombre hacia su enajenación en la modernidad, en la que al desprenderse de los dioses quedó sin creencias ni relación con lo sagrado. A juicio de nuestra autora, «la creación poética y sus arquetípicos géneros pueden ser la génesis de una especie de categorías poéticas del vivir humano».²²

Los grandes géneros de creación por la palabra, dice Zambrano, son en definitiva formas de expresión del alma en las que el hombre se

18. Alas, L. (Clarín), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza, 1971, págs. 200-209, 262-270, 292-300 y 310-315.

19. Pérez Galdós, B., «La sociedad presente como materia novelable», en Gullón, Germán y Agnes, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 21-27.

20. Remito a dos publicaciones donde analizo las ideas estéticas de Ortega y Gasset: Bundgård, A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000, págs. 307-340. Bundgård, A., *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*, Madrid, Trotta, 2009, págs. 52-62.

21. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza, 1984, págs. 182-183.

22. Zambrano, M., *El sueño creador, en Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 48.

23. *Ibidem*.

24. Véase Bundgård, A., «La creación al modo humano o el rostro de la nada: María Zambrano y Nietzsche», en *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Residencia de Estudiantes – Fundación María Zambrano, 2004, págs. 467-482.

25. Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, pág. 21.

26. Zambrano, M., *El sueño creador*, *op. cit.*, pág. 41.

27. Existen varias ediciones de *El sueño creador*. En este trabajo he utilizado la edición que apareció en *Obras reunidas*, *op. cit.*, págs. 17-112.

reconoce a sí mismo y busca trascenderse. Un trascender que se da en los sueños, y el soñar mismo, dice, «es la primera forma de conciencia», por eso, los sueños para Zambrano son ya un despertar, siempre y cuando sean sueños reales de los que se desprende un trascender que para cumplirse busca la creación por la palabra.²³

María Zambrano fue sin duda una firme detractora de las ideas estéticas orteguianas porque, a diferencia de su maestro, ella entendía que la verdadera creación artística revelaba el fondo sagrado de la persona, su origen. En consonancia con esa creencia, elaboró una teoría de la creación humana²⁴ que llevó a la práctica en su propia escritura ética, con la que quería actuar sobre aquello que siendo previo a la conciencia había sido inhibido por la razón racionalista y que se manifestaba en la forma sueño. Afirmó que: «Los sueños son un caso de rescate y aparición de lo oculto, de lo perdido, de lo abismado»,²⁵ y también dijo que el «sueño creador de la persona», que correspondía al nivel más alto de la escala de los sueños, anuncia y exige un «despertar trascendente».²⁶

La ambigüedad según María Zambrano

Así las cosas, en esta parte final explicaré cómo entendió Zambrano la ambigüedad de la novela moderna. Tomaré como referencia algunos de los ensayos que la autora dedicó a la exégesis del *Quijote*: «La reforma del entendimiento español» (1937), «La ambigüedad de Cervantes» y «La ambigüedad de don Quijote», publicados en *España, sueño y verdad* (1965, 1994) y «La novela: “Don Quijote”, publicado en *El sueño creador* (1965, 1971).²⁷

Para sistematizar, he agrupado mis consideraciones y comentarios en los puntos siguientes:

- a) El fracaso como fundamento del género novela.
- b) La ambigüedad de Cervantes y la ambigüedad de don Quijote
- c) La verdadera heroicidad de don Quijote: Zambrano rebate a Ortega.
- d) Consideraciones críticas sobre la hermenéutica de sacralización del *Quijote*.

En el ensayo «La reforma del entendimiento español», publicado en 1937 y escrito en el fragor de la Guerra Civil, explica Zambrano que la desintegración política del Estado español desde los Reyes Católicos, el dogmatismo de la Contrarreforma y la separación entre las clases dominantes y el pueblo habían sido la causa del retraso de España respecto a Europa, razón por la cual la novela había tenido en ese país el papel crítico que la filosofía había desempeñado en Europa. De ahí que en España la crítica de un Estado que no había conseguido integrar la voluntad del pueblo no la hubiera realizado un pensador sino un novelista y que el mejor modelo de hombre hubiera quedado reducido a un ente de ficción. El *Quijote*, según

esta exégesis, incluía la visión de un fracaso que Cervantes no había intentado superar o reformar, lo cual, añade la autora, habría sido posible si el análisis de la realidad histórica y vital de España se hubiera hecho con pensamiento filosófico sistemático. Don Quijote como ente de ficción era paradigma del fracaso del Estado español en el siglo XVII, porque para hacer realidad la «pura voluntad» que impulsaba su acción se había refugiado en la locura, única manera de alcanzar la justicia que anhelaba. La novela de Cervantes mostraba, siempre según Zambrano, que la degradación del personaje de ficción creado por él era la misma que sufría el pueblo español en 1937, arquetipo también del héroe fracasado que luchaba contra un poder que lo había dejado marginado y sin posibilidad de ser integrado en la historia.

En 1965, Zambrano volvió a escribir sobre el *Quijote* y Cervantes, pero esta vez el enfoque de los ensayos no era político como en el primer caso, sino metafísico y el objetivo de la nueva exégesis era descodificar el secreto que, a juicio de la autora, encerraba la primera novela moderna. Los ensayos sobre el *Quijote* publicados en *España, sueño y verdad* giran en torno al concepto de ambigüedad aplicado a Cervantes y a don Quijote como ente de ficción. Vistos en conjunto, esos ensayos contienen una teoría de la realidad, de «la verdad de la vida» y de «la vida de verdad». Es decir, se trata de una ontología y una metafísica fundamentadas en la religación del ser humano con lo sagrado, entendido ello como arcano irreductible que apunta a un sentir originario de la persona.

En «La ambigüedad de Cervantes», la autora se la atribuye a don Quijote, al que caracteriza como personaje mítico, cifra de lo español e imagen sagrada, que no se había mostrado ni en el género épico ni en una tragedia sino en la luz uniforme de la novela, lo cual había inducido a la autora a preguntarse, y preguntar al lector del ensayo, cómo era posible que don Quijote, siendo una figura mítica, se hubiera revelado en la forma novelesca, que es ambigua por excelencia.

A juicio de Zambrano, Ortega y Gasset y Unamuno habían deshecho la ambigüedad de la novela cervantina, el primero, dirigiéndose en *Meditaciones del Quijote* a la interpretación racional del libro y del autor del mismo; el segundo, dirigiéndose en *Vida de don Quijote y Sancho* solo al personaje y convirtiéndolo en un santo cristiano. En consecuencia, ambos autores, según Zambrano, habían olvidado lo esencial para una correcta exégesis de la obra cervantina, a saber, que una novela había acogido a un personaje mítico. Visto así, el objetivo de Zambrano sería muy distinto al de sus maestros: ella realizaría la exégesis tanto de la novela cervantina como del personaje, porque la ambigüedad de don Quijote, que era consecuencia de haber sido revelada en forma novelesca, exigía a su juicio una hermenéutica que respondiera a la pregunta clave: «¿Qué significa que una tragedia sea una novela?».

28. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 188.

29. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 22.

30. Véase *ibidem*, págs. 22-29.

31. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*, pág. 227.

Zambrano respondería a esta cuestión basándose en su particular visión de los géneros, que, como vimos más arriba, cuestionaba lo que Ortega y Gasset había escrito al respecto. A pesar de las divergencias con el maestro, la discípula coincidía con él en señalar que la característica más destacada del género épico era la lejanía temporal con relación al presente, propia de todo lo legendario, pero disintió en un punto. Ortega había escrito en *Meditaciones del Quijote* que «novela y épica son justamente lo contrario»,²⁸ Zambrano, en consonancia con su visión evolucionista de la conciencia humana, pensaba que el hombre «además de la llamada naturaleza racional conserva siempre algo de la primitiva mezcla sagrada, de la participación misteriosa y primaria con la realidad toda; algo del mundo del mito y de la fábula; tiene un sueño».²⁹ El hombre, dice Zambrano, quiere ser, y confía la realización de su ser no al esquema racional propio de la filosofía, sino a un anhelo oscuro de crecer y formarse a sí mismo. Pero la conciencia avanza, añade la autora, y, en consecuencia, se agudizaría cada vez más el conflicto entre la tendencia del ser humano a la fabulación que conlleva la historia y la claridad de la conciencia que pretende disolver la fabulación; conflicto que, a su juicio, solo podía albergar la novela, género que era expresión de lo humano, pues lo humano no podría ser encerrado en lo racional; se manifestaría en pesadillas, ensueños, esperanza, es decir, en «novelería», y se llamaría amor, ansia de poder absoluto, afán de eternidad, dice Zambrano. Ese era para ella el conflicto propio de la novela moderna, que era el género en que se podía recoger la ambigüedad del hombre cuando se da a sí mismo su ser,³⁰ y quiere ser como los dioses, a pesar de tener conciencia de la imposibilidad de ese anhelo.

Las divergencias más acusadas entre Ortega y su discípula en lo que respecta a los géneros se manifiestan sin duda en cómo han interpretado ambos la tragedia y en la diferencia entre esta y la novela, lo cual se revelaría en sus respectivas interpretaciones de la figura de don Quijote como héroe de novela. Según Zambrano, la tragedia recoge el nacimiento de la conciencia humana y transmite el conocimiento del héroe con existencia independiente de los dioses. Ortega y Gasset distinguió entre la tragedia como género, que no le interesaba, y lo trágico como categoría de la vida. Contrapuso tragedia a heroicidad y definió lo heroico como acto de voluntad caracterizado por querer el héroe ser él mismo. Sin voluntad, dice Ortega, no había tragedia. Por esta razón, caracterizó a don Quijote como héroe trágico, ya que actuaba y vivía en perpetua resistencia frente a lo habitual, vulgar y consueto de la realidad circundante. Don Quijote era héroe porque tenía «medio cuerpo fuera de la realidad», escribe Ortega y Gasset.³¹ A juicio de Zambrano, la valoración ética del personaje creado por Cervantes no consistía en la heroicidad postulada por Ortega, sino en la voluntad de don Quijote de querer ser sí mismo, más allá de las circunstancias. Así pues, siempre según Zambrano, lo trágico del personaje de ficción cervantino procedía de su voluntad de trascender la «novelería» que había caracterizado

su vida hasta poco antes de morir, momento en que don Quijote sacrificó sus delirios y «novelería» para con cordura alcanzar la verdad de la vida y la unidad de su ser en un centro. Y Zambrano, para quien la historia no dejaba de ser «novelería», formula esta pregunta retórica: «¿no será la acción humana entre todas, la acción moral, y aun algo más que moral, deshacer esta congénita novelería de la condición humana? ¿No será ello la función constante de eso que nombramos el centro de la persona?».³²

Lo trágico según Zambrano, válido tanto para el personaje de ficción como para el ser humano de carne y hueso, consistía en la voluntad de trascender la quimera que conlleva la historia, lo cual, a su juicio, era una verdadera acción ética porque implicaba el sacrificio que conlleva el desprendimiento del personaje que de alguna manera somos los humanos en la existencia.

Don Quijote era personaje trágico y protagonista de una novela, pues este género, según Zambrano, era el único capaz de expresar la ambigüedad de la condición humana que él representaba. El personaje cervantino, arrastrado por un sueño mítico ancestral, era el prototipo del héroe ambiguo que nunca puede vencer ni ser vencido. En definitiva, la figura de don Quijote, portadora de un sueño ancestral de libertad, manifestaba, a juicio de la autora, el conflicto que conlleva el ser hombre en la historia, contra ella, a través de ella y aún más allá de ella. Don Quijote había quedado vencido en la realidad histórica, pero la sustancia del hombre, Alonso Quijano, el bueno, había quedado inalterable. Y es que, según Zambrano, el vencimiento total no se da en la historia. La victoria, afirma la discípula de Ortega en franca contraposición con el maestro, trasciende las circunstancias.

La eticidad de don Quijote, consistía, pues, en haber sacrificado el sueño de ser caballero andante, despertando así a la verdad de la vida, que solo alcanza el hombre cuando se libera de la ambigüedad de sus ensueños y busca la unidad de su ser en un centro integrador. En este trascender de don Quijote, como ente de novela, fundamentó Zambrano sus ideas sobre la verdad de la vida y la unidad del ser, que ella llamó centro de la persona. Tema que desarrollaría con más profundidad en su exégesis de la novela de Galdós *Misericordia*, que he analizado en otro lugar.³³

En contraposición a otros estudiosos del *Quijote* que habían criticado a Cervantes el que hubiera dejado a su personaje morir cuerdo, Zambrano interpreta la recuperación de la cordura de don Quijote como liberación, pues la quimera que había dominado su vida, dice la autora, cedió a la unidad triunfante.

Tenía razón Valente al afirmar que la exégesis que hizo Zambrano de obras profanas estaba vinculada a su disposición religiosa. Por eso, los aspectos formales, semióticos o estructurales de las obras

32. Zambrano, M., *La España de Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, pág. 14.

33. Bundgård, A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000, págs. 343-382.

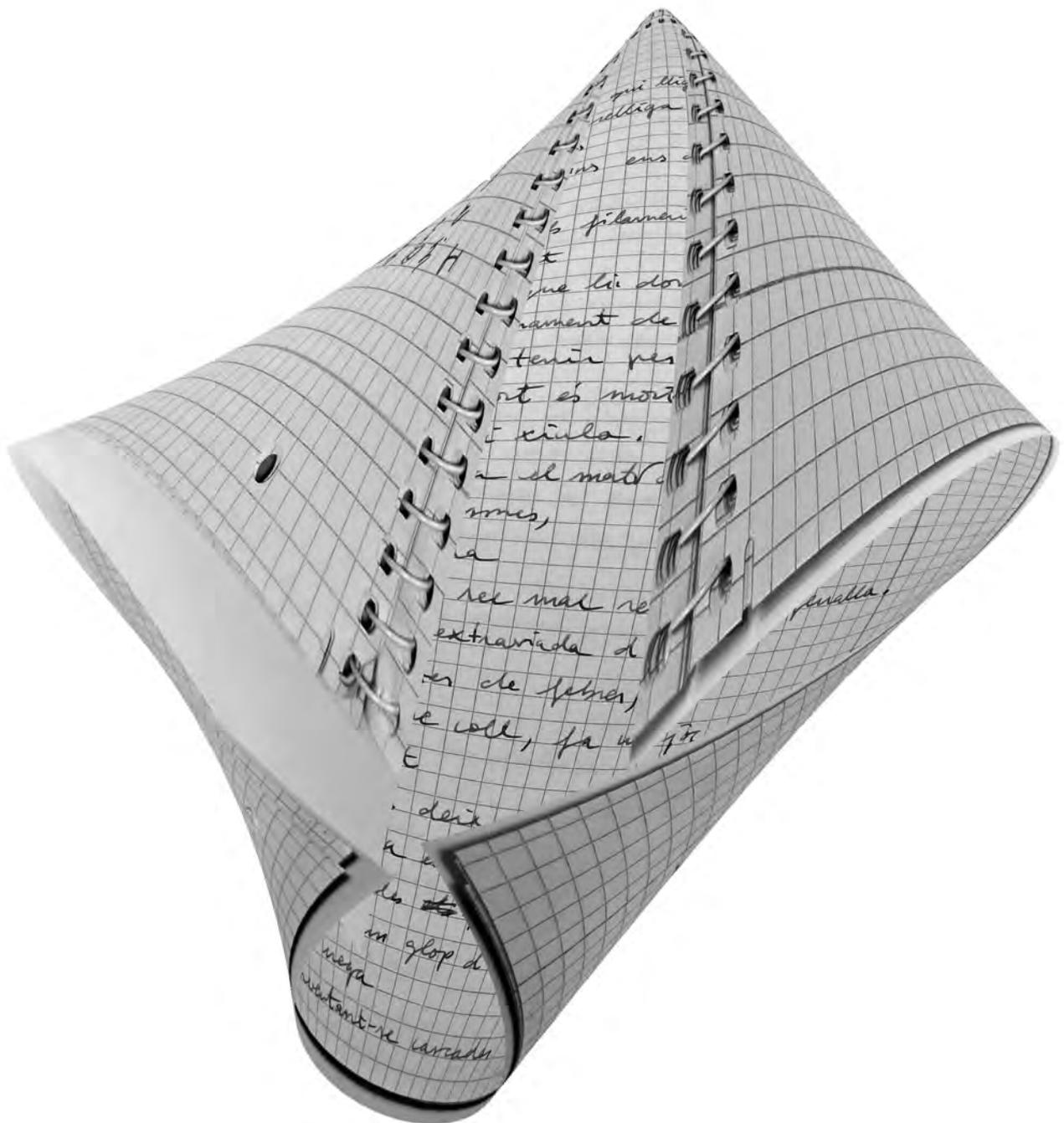
34. Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 47.

literarias que Zambrano sometió a exégesis carecían para ella de relevancia, pues su objetivo al interpretar una obra literaria era alcanzar el conocimiento de realidades profundas y ella entendía que la luz de la razón da a conocer las cosas tal y como son, pero no «el secreto» invisible que, a su juicio, albergaba una verdadera obra de creación. Ese secreto, según nuestra autora, requiere hermenéutica para ser revelado. La modernidad había sido el tiempo de la ocultación del ser y del olvido de lo sagrado, pero con el método de la *razón poética* Zambrano disolvería la «novelería» de la historia y la ambigüedad, que afectaba tanto al hombre real, de carne y hueso, como al ente de ficción de una novela moderna.

Ahora bien, a punto de concluir habría que precisar que Zambrano no entendió la ambigüedad del *Quijote* y de la novela moderna como la han entendido especialistas en teoría de la novela moderna, críticos y novelistas. Para estos últimos la ambigüedad de la novela significa sabiduría de lo incierto, relatividad, duda, perspectivismo y juicio crítico frente a la realidad, mientras que para Zambrano, ambigüedad equivale a privación de verdad sobre el significado y sentido de la vida.

Llegados a este punto, y volviendo al planteamiento inicial de la exposición, sería acertado afirmar que la exégesis del *Quijote* realizada por Zambrano diluye en una verdad absoluta las verdades ambiguas y la vacilación que transmitió Cervantes con distancia irónica a través de don Quijote en la primera novela moderna.

Y para terminar, me quedo con una cita de Milan Kundera, novelista y teórico de la novela: «la única razón de ser de la novela es decir aquello que tan solo la novela puede decir».³⁴



Madeline Cámara

University of South Florida
camaram@usf.edu

Glosas al «Diario de campaña» de José Martí sugeridas por María Zambrano y José Lezama Lima
Rereading José Martí's "Diario de campaña" through María Zambrano and José Lezama Lima

Resumen

Tomando como pauta las lecturas hechas por María Zambrano y José Lezama Lima del *Diario de campaña* de José Martí, glosamos el último texto escrito por el patriota y escritor cubano para sugerir que estamos no solo ante un testimonio sobre la guerra sino, esencialmente, ante una interpretación mística del amor a la Patria.

Palabras clave

Misticismo, poesía, guerra, violencia, belleza, Dios, patria y naturaleza.

Abstract

Considering the readings of María Zambrano and José Lezama Lima, this essay revisits *El Diario de Campaña*, a significant work by José Martí, the most important Cuban writer of the nineteenth century, and both a key figure in Modernism and the intellectual leader of Cuban Independence in 1895. We review his final literary work and propose that his pages present a mystic interpretation of patriotic love.

Keywords

Mysticism, poetry, war, beauty, violence, god, motherland, nature.

Recepción: 2 de octubre de 2017
Aceptación: 20 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 18-24

De Martí creemos saber lo necesario hasta que luego
intuimos que apenas ignoramos lo suficiente.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Tengo delante un telar. En el centro la breve pieza *Diario de campaña* de José Martí, como un cáñamo fuerte del cual parten mis glosas que no son más que hilos de las lecturas hechas de este texto por José Lezama Lima y María Zambrano hace unas décadas. La filósofa española que se convirtió durante su exilio en Cuba en la sibila de Orígenes, lee el libro bajo la influencia del guía del grupo, Lezama, que ha decidido iniciar a su amiga en los misterios de la nación cubana. Las tres figuras que iré enlazado, tomando como pauta las glosas del *Diario*, tienen en común ser poetas-filósofos, indagadores del sentido último de las leyes del universo. Tentativamente, los sitúo como continuadores —dentro de la Modernidad en

que escribieron— de aquellas búsquedas que vienen ocupando a filósofos desde el Renacimiento hasta nuestros días, de Steuco a Leibniz, pasando en nuestro siglo a la cultura popular a través del poder diseminador de Huxley. Esta corriente, que podríamos incluso datar más atrás en la Historia, la podemos agrupar bajo el término de «*philosophia perennis*».¹ Otros podrían llamarle «tradición», siguiendo a René Guénon —por cierto, leído por Zambrano y Lezama—, pero la discusión de términos no es el tema que nos ocupa en estas páginas que subrayan un diálogo transatlántico y transhistórico. Zambrano y Lezama nos convocan a rescatar en las páginas del *Diario de campaña* la singular espiritualidad de Martí, que ellos reconocen como un par. La *sizigia* entre los tres es clara y poderosa y espero poder dar fe de ella en estas notas.

Bajo estas luces permítaseme presentar una mirada más íntima sobre un texto que precisa ser escuchado en recogimiento, porque estamos ante la voz autoral que relata el encuentro de un hombre con su destino. El hombre que llega a Cuba un 11 de abril de 1895, y luego de pisar tierra escribe como por mandato hasta el día 17 de mayo, ha dejado atrás el tiempo histórico y entra en el tiempo de la liberación personal. Cito de su diario: «Llueve grueso al arrancar [...] Fijamos rumbo. Llevo el remo de proa. Nos ceñimos los revólvers [*sic*][...] La luna asoma, roja, bajo una nube. Arribamos a una playa de piedras. [...] Me quedo en el bote vaciándolo. “Salto. Dicha grande”».² Anota en estas primeras líneas que se ha quedado solo, vaciando el agua; a primera vista, puede parecer una información fútil, pero nos está entregando un estado de espíritu: ya es un soldado y cumple con sus deberes, pero incluso en ese momento se regocija en su voluntad de soledad y de sacrificio. Hasta el pronombre ha cambiado: del majestuoso plural que tanto parece gozar, ese «nosotros» que lo hermana con la tropa, a la primera persona, un «yo» sin intimidad, propio de los místicos que, como veremos posteriormente, engendrará una particular escritura.

María Zambrano vio esto con agudeza cuando escribió sobre el *Diario de campaña* un texto que tituló «Martí, camino de su muerte», publicado en 1953 como parte del homenaje nacional en el Centenario de la muerte de Martí, al cual se sumaron Lezama y el grupo Orígenes con un número especial de la revista. Cito de Zambrano:

Se había vencido asimismo —que tal cosa es sacrificarse—. Nacido poeta tuvo que ser hombre de acción. Y toda acción es de por sí violenta [...] Y se le siente y se le ve revistiéndose de su condición terrestre, imponiéndose el deber de ser hombre; cumpliendo como en sacrificio ritual de la dignidad, el entrar en la violencia. Al hacerlo así, apuró su destino de hombre: pues no tenía vocación guerrera y fue a la guerra —un laberinto de violencias— por destino.³

Si nos adentramos en el diario a través de esta cala que abre Zambrano, encontramos abundantes pruebas de cómo vive y describe

1. Une a Martí, Zambrano y Lezama la idea de que existe una doctrina única y eterna que se expone mediante las manifestaciones esotéricas de cada una de las religiones existentes. Por esta razón considero que se les puede llamar perennialistas. Algunos textos contemporáneos que abordan el tema del perennialismo son: *The Perennial Philosophy* by Aldous Huxley, *The Underlying Religion*, editado por Martin Lings y Clinton Minnar; *Again the Modern World*, de Mark Sedwick; e «Is there a Perennial Philosophy?», de Huston Smith (*Journal of American Academy of Religion*, vol. 55, n.º 3, otoño de 1987, págs. 553-566).

2. Martí, J., *Diario de campaña*, Barcelona, Red, 2014, pág. 9.

3. Zambrano, M., «Martí, camino de su muerte», en *La Cuba secreta y otros ensayos* (ed. Jorge Luis Arcos), Madrid, Endymion, 1996, págs. 143-144.

4. Certeau, M., *Heterologies. Discourse of the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pág. 81.

5. Martínez Estrada, E., *Martí revolucionario*, La Habana, Casa de las Américas, 1967, pág. 389.

6. *Ibidem*, pág. 387.

7. Citado en González Cruz, I. (ed.), *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, pág. 139.

8. *Ibidem*.

Martí su inmersión final, sacrificial, en la belleza (significada por la naturaleza y la gente de vida natural) y en la violencia (representada por los avatares de la guerra y por las intrigas en torno al poder). La reconciliación en este texto de su doble circunstancia de poeta y hombre de acción, que bien subraya Zambrano, se resuelve en la que he llamado «escritura mística», siguiendo la concepción de mística de Michel de Certeau quien encuentra su origen no en creencias afirmadas por una institución y una teología tradicional, sino en una experiencia que habla a la conciencia, o lo que él llama «una experiencia fundamental de la realidad».⁴

Avancemos por los encuentros con la belleza del mundo vegetal, animal y de los tipos humanos que le ofrece la isla. Muchas de sus anotaciones podrían tener más de una lectura. Subrayo primero la «telúrica» del escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, que siente en Martí «el amor franciscano a la tierra»,⁵ y que ve esta obra «como parte del ciclo mítico del destierro del héroe y el regreso para su muerte».⁶ Otra lectura del *Diario* es la «anagógica», que propone el cubano José Lezama Lima. Siguiendo ese tipo de hermenéutica, la naturaleza descrita en el diario martiano puede entenderse como «espacio gnóstico».

A muchos les resultará familiar la aplicación del concepto de «espacio gnóstico» en el trabajo hecho por Lezama a través de toda su obra por recrear la identidad latinoamericana, y en particular la cubana, liberándola del servilismo a la imagen occidental. Mucho de lo dicho se ha limitado a atribuirle al poeta la idea de la existencia de un neobarroco en nuestras tierras, término de tan abusivo uso. Lo doy por aceptado, pero traigo ideas menos comentadas que abren nuevas magnitudes. Considérese esta definición lezamiana:

El imposible al actuar sobre el posible, crea un posible actuando en la infinitud. En el miedo de esa infinitud, la distancia se hace creadora, surge el espacio gnóstico, que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación.⁷

Y luego veamos cómo aplica esta definición a la identidad de América Latina:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes.⁸

Con estas palabras de trasfondo, se debe regresar a la lectura de Lezama sobre el *Diario* en su texto «Sentencia de Martí», de 1958 y compilado por Vitier. Dice Lezama:

Su afán de tocar la tierra antes de morir era una exigencia de esa hipérbole ganada a su inanición, pues necesitaba ese punto de tangencia para demostrar que su imaginación tenía una fulminante gravedad. Su imaginación al volcarse sobre ese punto terrenal, poco antes de morir, le ganaba dimensiones inauditas, medidas de precisión punteadas por quien viene de la imagen hasta el hecho de comprobación asombrosa.⁹

Nótese el tópico, afín con la descripción bíblica de Moisés, del que llega a la tierra prometida para descansar en ella, aspecto que ha permitido a algunos acercar a Martí a la figura de un profeta. Sin embargo, tiendo a ver en la frase de Lezama otra dirección de sentido: aquella que apunta hacia el poder de realización de la imago, el cumplimiento de lo que ella crea —imbuida por el Espíritu Santo— y lo que ella denota en cuanto signo lingüístico. Sabiendo que para el autor de *Paradiso* «el signo contiene el pneuma que lo impulsa»,¹⁰ creo que es precisa esa lectura filosófico-religiosa del ensayo para comprender por qué necesita Lezama «nombrar» a Martí. Me inclino a pensar que por esta vía de reflexión habría que andar para entender por qué las intrigantes «Eras imaginarias», concebidas por Lezama Lima dentro de su libro *La cantidad hechizada*, culminan en José Martí. Asombroso *fnale* si recordamos que la genealogía de culturas y personalidades, aparentemente distintas y distantes, que conforma a las «Eras imaginarias» comprende a los idumeos, los egipcios, los etruscos, la sabiduría taoísta, los aztecas y los reyes merovingios, entre otros. No podemos desdeñar el linaje teológico de la imagen poética lezamiana por ser las «Eras imaginarias», en palabras de Lezama, la verdadera historia de la poesía, la encarnación de la «imago» en «grandes fondos temporales» y en «situaciones excepcionales que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede expresar al repetirse».¹¹

Regresemos de nuevo al texto martiano: «Y en todo el día, ¡qué luz, qué aire, qué lleno el pecho, qué ligero el cuerpo angustiado! Miro del rancho afuera, y veo, en lo alto de la cresta atrás, una paloma y una estrella».¹² Como místico, lo sensorial le hiere, pero como poeta alcanza a nombrarlo. Cuando ante nuestros ojos de lectores eruditos aparecen una paloma, la luz, la montaña, nos remitimos a símbolos bíblicos, coránicos o de aliento sufí; pero no es necesario ir a la intertextualidad para recibir el mensaje de Martí. Todos los símbolos acuden a él.

Como ha señalado Iván Schulman, haciendo uso de Jung, los símbolos martianos pueden ser entendidos como «arquetípicos» y algunos de ellos serían parte de un inconsciente colectivo.¹³

Creo con Zambrano que Martí va en ese momento «desnudo», «sin máscara», «como si hubiera muerto ya».¹⁴ Y no significa esto falta de vitalidad. Sentimos el regocijo de Martí por los manjares novedosos que se le presentan: «buniatos», «cañas», «pollo», «rica miel», «pláta-

9. Citado en Vitier, C., *Martí en Lezama*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, pág. 50.

10. Lezama Lima, J., *La cantidad hechizada*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, pág. 17.

11. *Ibidem*, pág. 32.

12. Martí J., *Diario de campaña*, *op. cit.*, pág. 10.

13. Véase Schulman, I. A., «El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje», en *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 8, agosto, Rohde Island, 2016, pág. 4 (<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss8/2>).

14. Zambrano, M., «Martí, camino de su muerte», *op. cit.*, pág. 14.

15. Martí, J., *Diario de campaña*, op. cit., págs. 9, 10, 11.

16. *Ibidem*, pág. 10.

17. *Ibidem*, pág. 18.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, pág. 15.

20. Zambrano, M., «Martí, camino de su muerte», op. cit., pág. 145.

21. Martí, J., *Diario de campaña*, op. cit., pág. 29.

nos», «carne de puerco, aceite de coco».¹⁵ Pero advierto que es porque le son ofrecidos, pues no se menciona que él los deguste; se habla de formas, colores, olores pero no de sabores. Son ofrendas, y los santos no comen.

Unas veces es el mundo vegetal el que se presenta hostil; del 25 de abril leemos: «Jornada de guerra [...] Perdíamos el rumbo. Las espinas nos tajaban. Los bejucos nos ahorcaban y nos azotaban [...] A las once, redondo tiroteo. Tiro graneado que retumba, contra tiros velados y secos».¹⁶ Y otras veces es la violencia de la muerte de otros, el dolor en carne ajena que tanto le hiere, y para el cual tiene sin embargo una capacidad de contemplación, una distancia, que a él mismo le asombra: «¿Cómo no me inspira horror la mancha de sangre que vi en el camino ni la sangre a medio secar de una cabeza que ya está enterrada con la cartera que le puso de descanso un jinete nuestro?».¹⁷ Pero los registros más inquietantes de la violencia de la guerra para Martí son las intrigas políticas que le afectan directamente a él y, peor aún, a su soñada república. Cito del día 5 de mayo: «Maceo tiene otro pensamiento de gobierno: una junta de generales con mando [...] me habla cortándome las palabras». Confía en el diálogo, pero lo ocurrido entre ellos le provoca indignación y dolor que vuelca en palabras durísimas: «Me hiere y me repugna».¹⁸

Pasemos de nuevo a la coordenada que apunta hacia la belleza mediante menciones al agua. Ha atravesado el mar y una vez en la isla el agua toma formas más modestas y dulces: el río, el cañadón, las pozas, en fin, el reino de Ochún: «Baño en el río, de cascadas y hoyas, y grandes piedras, y golpes de caña a la orilla. Me lavan mi ropa azul, mi chamarreta».¹⁹ Zambrano va a aludir al agua desde un sentido místico cuando habla de la exposición gozosa de Martí a «la lluvia pura sufrida en silencio». Cito sus palabras: «es el mismo Martí quien la sufre y la ha elegido como el elemento de su ser. [...] ha habido hombres que han querido vivir a la intemperie, para sentir hasta calarles los huesos esa lluvia incesante que siempre cae sin protección, sin albergue. La lluvia pura del destino aceptado como algo celeste».²⁰ Obsérvese el uso temprano del sustantivo «intemperie» que domina el influyente texto de la autora «Carta sobre el exilio» de 1961. En el artículo sobre Martí, aunque el centro es el hombre mismo y no su exilio, al ubicar al cubano «en la intemperie» ya establece Zambrano la conexión filosófica entre el espacio físico y la libertad moral que puede alcanzar el individuo.

Siguiendo el hilo del agua en el *Diario de campaña* llegamos al lugar donde entregará su vida entre dos ríos: en la fecunda sabana donde el Contra maestre sale al encuentro del Cauto. Reconstruyo la *mise en scène* que le esperaba el 19 de mayo. En la nota del 9 de mayo se lee: «De suave reverencia se hincha el pecho, y cariño poderoso, ante el vasto paisaje del río amado. Lo cruzamos por cerca de una ceiba».²¹ Tal pareciera que Iroko —la ceiba para los yorubas— ya estaba

allí, presta a cubrir con su sombra el cadáver y robarle el aliento antes de que los españoles profanaran el cuerpo. No se le escapa a Zambrano, conocedora de las esencias africanas por su trato con Lydia Cabrera y Fernando Ortiz, la presencia de nuestro árbol madre y glosa esta parte del diario diciendo: «Y junto a la ceiba, ese árbol que pudiera ser la más pura expresión de la tierra y el cielo de Cuba que parece tocar con su copa, habría de caer para levantarse en una doble existencia».²² ¿Lo había intuido Martí cuando escribe en sus versos que moriría «de cara al sol»? El tiempo se le acaba, lo sabe desde 1888 cuando escribe a Enrique Estrázulas: «Tengo 35 años, necesito tres años más antes de elegir lugar para morir».²³ ¿Sintió Martí al cabalgar al encuentro de la tropa enemiga lo que Lezama llamaba «súbito» esa «fulguración donde todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto».²⁴ No lo sabremos nunca. El hecho era tan injusto que se tornó inexplicable y generó diferentes narrativas sobre la caída en Dos Ríos en las que se ha buscado hasta la saciedad lo que es indecible en palabras de otros. Solo Martí supo, porque murió, diré parafraseando el misterio de un verso del poeta español José Ángel Valente.

El 14 de mayo de nuevo está «inquieto». La larga cita se hace necesaria porque une la confesión de una pena y la reflexión de alto alcance político. «Escribo, poco y mal, porque estoy pensando con zozobra y amargura ¿Hasta qué punto será útil a mi país mi desistimiento? Y debo desistir, en cuanto llegase la hora propia, para tener libertad de aconsejar y poder moral para resistir el peligro que de años atrás preveo», pues piensa Martí que «a campo libre la revolución entraría naturalmente, por su unidad de alma, en las formas que asegurarían y acelerarían su triunfo».²⁵

Me permito incluir ahora una digresión que un lector de Zambrano pudiera agradecer. Siento una curiosidad por el uso del sustantivo forma en este diario y en el documento más relevante del pensamiento de Martí sobre la guerra: el «Manifiesto de Montecristi». Noto que la palabra «forma», generosa en su sinonimia de la que el autor toma «molde» y «estructura» se repite tres veces en lugares claves de las bien pensadas y escasas cuartillas del «Manifiesto de Montecristi»,²⁶ siempre asociándose, al perseguir esa «forma», con el nacimiento de la nueva república cubana. Convencido estaba y lo establece en «Nuestras ideas», texto de 1892, «que por la guerra se obtendrá un estado de *felicidad* superior a los esfuerzos que se han de hacer por ella».²⁷ El rastreo textual me compele a la pregunta: cuando reflexiona sobre esa forma futura, «viable, propia, natural», adjetivos con que la califica junto a sinónimos como «molde» y verbos como «ordenar», ¿estaría tratando de buscar con su política mística «la forma» en que el «Dios consciencia»,²⁸ como él le llamaba, pudiera participar y ordenar la vida material de la sociedad, en particular esa guerra que él se ha visto en la necesidad moral de organizar? Esa forma que anhela y a la vez no puede definir en palabras concretas, ¿sería acaso una utópica fórmula que pusiese freno a las ambiciones

22. Zambrano, M., «Martí, camino de su muerte», *op. cit.*, pág. 145.

23. Citado en Martínez Estrada, *Martí revolucionario*, *op. cit.*, pág. 287.

24. Citado en González Cruz, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, *op. cit.*, pág. 501.

25. Martí, J., *Diario de campaña*, *op. cit.*, pág. 36. La cursiva es mía.

26. Martí, J., *Obras completas* (edición digital), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, págs. 99-100.

27. Martí, J., *Obras completas*, 2 vols., La Habana, Lex, 1953, vol. 1, pág. 420. La cursiva es mía.

28. Citado en Agramonte, R., *Martí y su concepción del mundo*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1971, pág. 408.

29. Véase *ibidem*, págs. 144-145.

30. Lo desarrolla más en la siguiente cita: «Las leyes de la política son idénticas a las leyes de la Naturaleza. Igual es el Universo moral al Universo material. [...] Todo es idéntico», citado en *ibidem*, págs. 143-144. Aún más claramente notamos la huella rectora del pensamiento analógico en Martí cuando dice: «El orden general de la Creación está repetido, como en todos los órdenes parciales, en el orden humano», *ibidem*, pág. 145.

31. Zambrano, M., «Martí, camino de su muerte», *op. cit.*, pág. 144.

32. Martí, J., *Diario de campaña*, *op. cit.*, pág. 38.

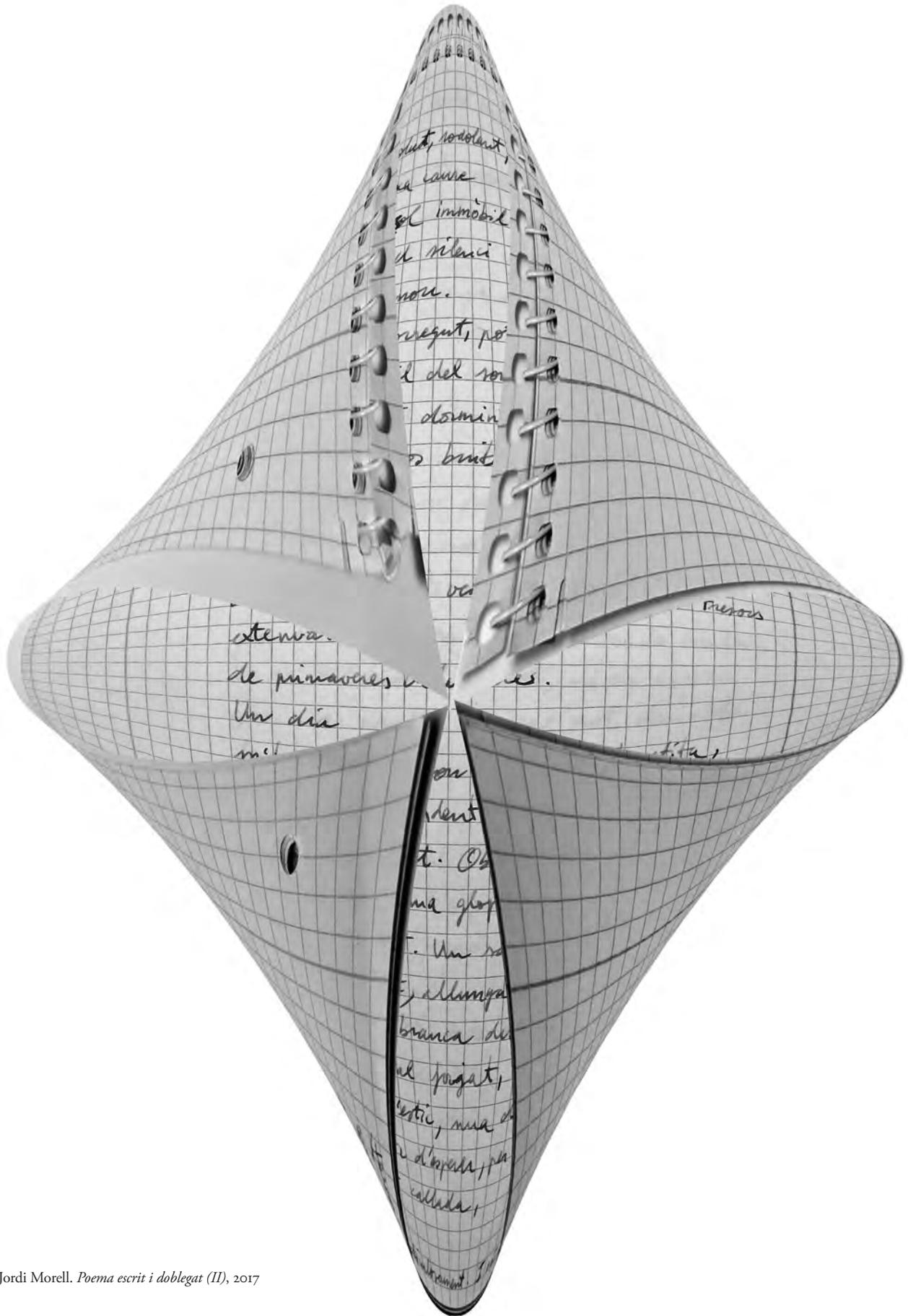
33. Para antes, muy presumiblemente, de que Martí entrara en contacto con los clásicos de la filosofía occidental de modo sistemático, gracias a sus estudios en España, estando aún en La Habana, una fuente de inspiración sobre la ética debieron ser sus conversaciones con el maestro Mendive o, de modo directo, los Evangelios, mediante una Biblia leída cuando estuvo prisionero en la Finca El Abra. Martínez Estrada se ha referido ampliamente a la influencia de los Evangelios en *El presidio político en Cuba*.

de grupos y dirigentes políticos, que detuviese los festines del ego y el poder, para dar paso a la encarnación de la patria en la humanidad, o más íntimamente, más entrañablemente, incluso en la persona? La afinidad con Zambrano, quien no creo que hubiese leído ese texto del cubano, es, no obstante, más que obvia, trascendente. Recuerden acá el famoso aforismo martiano «Patria es humanidad» y el título de su artículo «Persona y patria», de 1893, cuando pensemos en el conocido texto de la española: *Persona y democracia* del año 1958. ¿Explicaría este tipo de universalidad que Lezama hubiese situado a Martí en el colofón de sus «Eras imaginarias? ¿Sería esa la universalidad martiana como sugería Roberto Agramonte en su monumental estudio: la de querer fundir lo «Uno eterno», lo divino, en lo diverso, léase lo social?²⁹ ¿No es acaso plausible si para Martí existe «una armonía universal»?³⁰ ¿Es esa la universalidad que Zambrano le reconoce: «Por eso Martí no podía dejar de ser universal, de sentir universalmente el trozo de historia que le tocó vivir. Dejó esta acta de nacimiento a la Nación cubana: haber nacido, no de una ambición partidaria y particularista —de un afán de escisión—, sino de un anhelo de integrarse a la Historia Universal».³¹ Dejemos la digresión y finalicemos la glosa.

El 17 de mayo Martí escribe sus últimas palabras para testimoniar las ofrendas de comida, de respeto y de amor: «Rosalío, en su arrenquín, con el fango a la rodilla, me trae en su jaba el almuerzo cariñoso. Por Ud. doy mi vida».³² Y lo ronda, como fantasma, el deseo frustrado de amor filial: «Otro hijo hay aquí». En tanto, anota, «está muy turbia el agua crecida del Contramaestre y me trae Valentín un jarro hervido en dulce, con hojas de higo». Con esta frase se interrumpe la escritura.

La temprana muerte de Martí lo dejó sin tiempo de escribir aquel libro que ansiaba titular: «El sentido de la vida». Libro utópico, solo posible como fragmento, que refleja las mismas ambiciones de Lezama queriendo escribir un «sistema poético» o de Zambrano afinando durante toda su obra las notas del método de la «razón poética». Quizá ese libro inconcluso de Martí hubiera ofrecido más claves sobre su misticismo y sobre su ética.³³ En el campo de batalla solo pudo escribir el diario que hemos glosado mediante otros maestros que lo fueron suyos si los consideramos dentro de la «tradición». La Historia cobró su parte y el momento exigió de Martí el último sacrificio: la entrega de su propia voz. Se había preparado toda su vida y simplemente deviene vehículo de lo que considera divino, aquello donde ha encontrado finalmente a Dios: la naturaleza, el ser humano sencillo y su patria.

Parafraseando a Certeau, diré que su escritura mística consiste en deshacerse en lo que describe. Si las imágenes que nos entregó fueron, como sugiere Lezama Lima, fecundadas en un «espacio gnóstico», aún tendremos mucho tiempo para volver a ellas en la segunda secularidad de Martí que comienza en el siglo XXI.



Jordi Morell. *Poema escrit i doblegat (II)*, 2017

María Carrillo Espinosa

El Colegio de San Luis
maria.carrillo@colsan.edu.mx

María Zambrano, lectora de «Paradiso» *Maria Zambrano, reader of “Paradiso”*

Recepción: 14 de septiembre de 2017
Aceptación: 20 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 26-33

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2018.19.3

Resumen

Este artículo presenta una discusión sobre las palabras liminares de María Zambrano a *Paradiso*, la famosa novela de José Lezama Lima. La interpretación de Zambrano es original. Ella destaca el viaje espiritual del protagonista José Cemí y encuentra una explicación mística del erotismo lezamiano. Así, se cuestionará la pertinencia de esta lectura y se pondrá en diálogo con estudios contemporáneos sobre el escritor cubano.

Palabras clave

María Zambrano, José Lezama Lima, mística, erotismo.

Abstract

This paper presents a discussion of María Zambrano's preliminary comments on *Paradiso*, the famous novel written by José Lezama Lima. Her interpretation is quite original, as she emphasizes the spiritual journey of the protagonist José Cemí and finds a mystical explanation for Lezama's eroticism. The pertinence of this reading is questioned and compared with contemporary studies on the Cuban writer.

Keywords

Maria Zambrano, José Lezama Lima, mysticism, eroticism.

Escrito en 1986, «Breve testimonio de un encuentro inacabable» de María Zambrano figura como liminar de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima en la edición crítica de la Colección Archivos Unesco a cargo de Cintio Vitier. Debido al peso académico de la colección Archivos, esta edición publicada en 1988 se convirtió en una referencia de base para los estudios sobre el célebre escritor cubano. Aquí la voz de Zambrano fungió como invitación y guía a la lectura de la novela, situándose, además, en un terreno netamente hispanoamericano: ya no solo como escritora del exilio republicano, sino vinculada con uno de los autores más importantes de la historia de la literatura latinoamericana.

Los alcances de la novela *Paradiso* de Lezama Lima son innegables. Si bien él ya era conocido en los años cincuenta por su obra poética

y por su papel en la gestión cultural con las revistas origenistas, en las que Zambrano participó con asiduidad, esta novela de composición neobarroca e híbrida entre narrativa y poesía le otorgó un lugar en la literatura de habla hispana del siglo xx. A propósito, decía José Ángel Valente:

Para nosotros los peninsulares, el enlace con la otra facción —enorme— de la lengua empieza a ser (¿o ha dejado alguna vez de serlo?) necesidad vital, que no siempre se advierte. No podemos prescindir, sin riesgo de mutilación grave, de los fondos de una tradición común que en ustedes encuentra distinto impulso y renovada forma. [...] Pienso, claro está, en *Paradiso*, que me parece un acontecimiento mayor de la lengua y, como tal, llamado a existir con igual plenitud en las dos vertientes de aquélla.¹

Paradiso cuenta los años de infancia y juventud de José Cemí (referente autoficcional de José Lezama Lima). Las historias de familia se cruzan con acontecimientos determinantes, como la muerte del padre, el inicio del colegio o la incursión en el mundo literario. Nunca fue considerada una novela fácil. En palabras de Julio Cortázar: «Leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse».² Desde las primeras reseñas la novela destacó por el laberinto de imágenes, a veces frustrante, pero capaz de conducir en pequeños hallazgos hacia su comprensión. Fue alabado el estilo. Representó una manifestación monumental de la estética neobarroca para Severo Sarduy. Estuvo presente en las teorías transatlánticas con Julio Ortega. Por su carácter formativo y autoficcional fue considerada muestra emblemática del *Bildungsroman* latinoamericano.³ Fue objeto de escándalo en instituciones católicas y posrevolucionarias a causa de sus pasajes explícitos de amor homosexual; censura que, desde luego, despertó la curiosidad de lectores posteriores. En los mismos años, y esto no deja de ser sorprendente, la novela también fue leída en clave mística gracias a la complicidad de sus coetáneos: Fina García Marruz, Cintio Vitier, José Ángel Valente y María Zambrano.

La perspectiva mística, cercana a la filosofía perenne, muestra el sincretismo órfico-católico de Lezama junto con la necesidad de volver a los orígenes tanto de la creación, como de la memoria. Se habla de la transformación de imágenes (luz-oscuridad, introspección-proyección creadora) y del recorrido a través de diferentes obstáculos hasta llegar a la iluminación del conocimiento recién adquirido. La asociación con el claro zambrano es inmediata; explicaría, además, el principio estructural de la narración y la dificultad de su lectura. Me gustaría mostrar dos ejemplos a propósito de la consonancia Lezama-Zambrano. En *Paradiso* se encuentra este fragmento sobre la necesidad de descifrar el ritmo del universo, muy cercano a las reflexiones zambranianas a propósito de los pitagóricos en *El hombre y lo divino*. Dice la abuela a José Cemí:

1. Valente, J. A., «Carta abierta a Lezama Lima», en *Ínsula*, n.º 260-261, julio-agosto de 1968, pág. 3. Este y otros comentarios de Valente a la obra y figura de Lezama pueden consultarse en el artículo Aguilar Álvarez-Bay, T., «Zambrano, Lezama, Valente. Mística y racionalismo», en Gutiérrez de Velasco, L. E., y Ugalde Quintana, S. (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, págs. 69-107.

2. Cortázar, J., «Para llegar a José Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1969, pág. 135. Cortázar fue un gran lector de Lezama al punto que se ocupó junto con Carlos Monsiváis de la edición corregida de *Paradiso* para la editorial Era en México en 1968.

3. Los datos de la recepción de la novela en los primeros veinte años pueden consultarse en Prats Sariol, J., «Paradiso: Recepciones», en *Lezama Lima o el azar concurrente*, Almería, Confluencias, 2010, págs. 255-301.

4. Lezama Lima, J., *Paradiso*, Vitier, C. (ed.), Colección Archivos, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, pág. 365.

5. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pág. 90.

6. Lezama Lima, J., *Paradiso, op. cit.*, págs. 266-267.

7. Zambrano, M. *La tumba de Antígona*, Trueba Mira, V. (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, pág. 200.

Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. En eso yo también observo que tú eres de nuestra familia, la mayoría de las personas interrumpen, favorecen el vacío, hacen reclamaciones, torpes exigencias, o declaman arias fantasmales, pero tú observas ese ritmo que hace del cumplimiento —del cumplimiento de lo que desconocemos, pero como tú dices, nos ha sido dictado— el signo principal de nuestro vivir.⁴

El ritmo es una necesidad contemplativa. Eco de la conexión con el mundo exterior, su descubrimiento implica la revelación del propio tiempo y, por lo tanto, del propio camino. Así lo dice Zambrano en «La condenación aristotélica de los pitagóricos»:

El alma, descubrimiento, revelación de inspiración órfica; el único punto de partida inmediato, no cósmico, para el hombre; descubierta en su aventura no personal de cada uno sino en la aventura genérica del alma, que es viaje a través del tiempo. Su aventura en y con el tiempo.⁵

El otro motivo común es la representación del descenso al inframundo como el juego de luz y oscuridad entre lo visible y lo que debe permanecer oculto. En Lezama hay una narración del viaje al infierno de Ulises a través de la figuración de José Cemí. El personaje aparece leyendo la *Odisea* al tiempo que evoca lo que esa historia significa para él:

Cemí hizo una pausa, detenido por el recuerdo de las palabras de su madre: «Vive en el peligro de obtener lo más difícil». [...] Cuando el hijo desciende a las profundidades, para ver en el espejo de la sangre negra el rostro de la madre, la madre huye, prefiere la ausencia del hijo, la ascensión del hijo a la luz germinativa. [...] No te quedes en los infiernos, parece decirle, a pesar de la disculpa de que has descendido al Hades para encontrarme, pero no me veas, asciende, no me mires en los reflejos de la sangre negra, para verme no te asomes al espejo de la muerte.⁶

La madre que no se muestra en su totalidad recuerda a *La tumba de Antígona*, donde Yocasta aparece entre imágenes similares: sombra, tierra, oscuridad, sangre. Así las palabras de Antígona: «La sombra de mi Madre entró dentro de mí, y yo, doncella, he sentido el peso de ser madre. Tendré que ir de sombra en sombra, recorriéndolas todas hasta llegar a ti, Luz entera».⁷

Al compartir estas inquietudes «Breve testimonio de un encuentro inacabable» propone leer *Paradiso* en cuanto ritual de descenso al infierno, comparable con el viaje de Dante en *La divina comedia*, al mismo tiempo que intenta explicar las particularidades del orfismo lezamiano. La principal diferencia es una cuestión de arraigo. Dice Zambrano: «Lezama, católico órfico, según él mismo se declaró, y un singular orfismo el suyo, ya que en esta antigua y desconocida

tradición la ciudad no figura».⁸ No aparece la condición errante que encontramos en el Orfeo de *El hombre y lo divino*. Lezama privilegia los viajes interiores e intelectuales. Tal vez por eso en su obra la creación por medio de imágenes poéticas sea el principio y fin de su propuesta estética. Lo explica Zambrano: «Lezama tenía la facultad de definir exactamente lugares donde no había estado ni anhelaba estar, porque en él la metáfora, como se sabe, tiene un poder creador».⁹ Esta cualidad fundacional del lenguaje lezamiano es el punto de partida para aventurar una hipótesis sobre los pasajes sexuales de la obra.

El curso órfico-católico marca dos momentos: uno de descenso a la oscuridad y otro de creación iluminada. El primero exige descender al infierno y enfrentar los propios demonios. Para Lezama estos son el terror hacia el cuerpo femenino y la aceptación del erotismo. Dice la andaluza: «El horror que en ella se manifiesta para el sexo de la mujer podría estar en los cuadernos de Leonardo da Vinci. Eran para Lezama los íferos la relación sexual, fuese con quien fuese. Buscaba otros modos de nacimiento».¹⁰ Entonces, el segundo momento del camino órfico, cercano cada vez más a la tradición cristiana, sería el de una creación más pura, si puede llamarse así; es decir, el de una creación meramente intelectual. Continúa Zambrano: «Las aguas creadoras, fecundas y vírgenes, él, Lezama, las buscaba y creía en ellas. Tal vez el modo de generación humana le parecía una tremenda herejía».¹¹

Veamos la siguiente reflexión, algo extraña a primera vista:

El capítulo de *Paradiso* en que aparece el falo con todos sus nombres científicos me extrañó. ¿Por qué no encontró la metáfora? Hoy, después de muchos años, me he contestado: Lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y virgen, de la cual Narciso, el tardío mito platónico, puede ser un eco que se transformó en impostura.¹²

La asociación entre la faloroscopia¹³ y el mito de Narciso no es inmediata. Sugiere que la andaluza no encuentra cómo situar estos contenidos en la totalidad del pensamiento de Lezama. Sin embargo, evoca el entendimiento que existió entre ella y el escritor cubano para plantear que el sentido de los pasajes sexuales es vislumbrar momentos iniciáticos. Tal vez sea mera coincidencia, pero esta metáfora no encontrada en la novela de Lezama tendrá un eco en *Claros del bosque*, cuando Zambrano lleva un mito de contenido sexual hacia terrenos teosóficos. En «El abismarse de la belleza» el raptó de Core es el abismo frente a lo desconocido:

Se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo. El abismo que se abre en la flor, en esa sola flor que se alza en el Prado, que se alza apenas abierta enteramente. [...] Y quien se asoma al cáliz de esta flor

8. Zambrano, M., «Breve testimonio de un encuentro inacabable», en Lezama Lima, J., *Paradiso*, op. cit., pág. xvii.

9. *Ibidem*, pág. xvi.

10. *Ibidem*, pág. xvii.

11. *Ibidem*, pág. xvi.

12. *Ibidem*, pág. xvi.

13. «Faloroscopia» es un neologismo inventado por Lezama en la novela, parodiando el lenguaje médico se refiere a la observación del falo.

14. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Gómez Blesa, M. (ed.), Madrid, Cátedra, 2011, pág. 165.

15. Lezama Lima, J., *Paradiso*, op. cit., pág. 405.

16. *Ibidem*, pág. 210.

una, la sola flor, se arriesga a ser raptado. Riesgo que se cumple en la Core de los misterios eleusinos.¹⁴

Las imágenes poéticas de este pasaje son similares a las que aparecen en la descripción de los encuentros sexuales de Adalberto en *Paradiso*:

Adalberto turbado por la reminiscencia sensual de los estambres y los estilos, recordaba esos contactos sexuales de ciertas plantas que necesitan del aire tibio para transportar el estambre hasta el recipiente femenino, que cuece la mezcla hasta que la hace ascender al Uno germinativo.¹⁵

Hay que aceptar, sin embargo, que cuesta seguir la explicación zambraniana en términos espirituales cuando la novela tiene pasajes tan explícitos como el que cito a continuación:

Allí se encontraba un hombre, con una madurez cercana a la media secularidad, desnudo, con las medias y los zapatos puestos, con un antifaz que hacía su rostro totalmente irreconocible. [...] Farraluque comprobó que su papada era del tamaño de su bolsa testicular. La maestría en la incorporación de la serpiente era total, a medida que se dejaba ganar por el cuerpo penetrante, se ponía rojo, como si en vez de recibir fuese a parir un monstruoso animal. [...] Recordaba esas estampas donde aparece Bafameto, el diablo andrógino, poseído por un cerdo desdentado, rodeada la cintura por una serpiente que se cruza en el sitio del sexo, inexorablemente vacío, mostrando su cabeza a la serpiente, flácida, en oscilante suspensión.¹⁶

Aunque *Paradiso* en numerosos momentos parece estar en constante diálogo con la escritura de Zambrano, aquí Lezama se aleja del círculo pitagórico y ensaya una propuesta estética, que le es propia, cargada de irreverencia hacia el componente sagrado del erotismo.

La pensadora andaluza, por su parte, aventura una explicación desde su propio horizonte. Como ya se dijo, ella plantea que para Lezama la procreación humana es una herejía, puesto que la creación divina venía de una mirada reflejada en el agua. Esta afirmación se basa en la lectura que ambos hicieron del místico Jacobo Boheme, citado en *Paradiso*. Para ellos, antes del origen del hombre está el origen del pensamiento (en Zambrano) y de la imagen (en Lezama). Así, la vuelta al pensamiento genésico pasa por la génesis del cuerpo, pero no se detiene ahí, sino que busca un estado anterior a todo significado.

Cabe preguntarse en qué medida trascendió la interpretación zambraniana de *Paradiso*. Son un punto de referencia las publicaciones alrededor del centenario del nacimiento de Lezama en 2010. Aquí la obra y la figura de Zambrano se cita a propósito de temas clave: la insularidad, la ciudad, el orfismo. Se menciona el intercambio epistolar con Lezama y la participación de la pensadora andaluza

en el grupo Orígenes. En lo que concierne a *Paradiso*, las palabras liminares se retoman como punto de partida para emprender una interpretación de la novela según la tradición mística. Con esto «Breve testimonio de un encuentro inacabable» cumple el objetivo, posiblemente ideado por Vitier, de dar visibilidad a las dimensiones espirituales de la obra de Lezama.

La mística racional es abordada por Tatiana Aguilar Álvarez-Bay en el homenaje de El Colegio de México. Ella hace notar que la transformación vital, el éxtasis o la salida de sí son aspectos clave de la propuesta estética de Lezama, que compartió tanto con Zambrano, como con Valente.¹⁷ En el homenaje de la Universidad de Córdoba, Ivette Fuentes de la Paz da continuidad a la posible vía ascética del órfico-católico. En su artículo «José Lezama Lima: Hacia una mística poética» las alusiones a la sexualidad en la novela son vistas como obstáculos a vencer por el protagonista José Cemí. Él debe forjar un escudo contra la tentación para así rodear el umbral de las iluminaciones.¹⁸ En otra contribución del mismo homenaje, Jorge Luis Arcos —gran estudioso del contexto cubano en la obra de Zambrano— presenta una visión crítica de las palabras liminares de *Paradiso*. Él reprocha a la andaluza eludir la importancia de los pasajes homoeróticos, siendo que ella defendía un modelo racional que trajera de vuelta las manifestaciones segregadas.¹⁹

En una entrevista en La Habana a finales de los años sesenta —que difícilmente conoció Zambrano en el momento de escribir «Breve testimonio de un encuentro inacabable»—, el propio Lezama dio una explicación más simple de los pasajes eróticos de su novela apelando a la naturalidad de la exploración de la sexualidad en el colegio. Él es claro al explicar que el protagonista de su novela recuerda lo vivido sin mayores prejuicios:

En realidad, un artista se manifiesta en su esencia en el mundo inocente, en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado, como consecuencia del desconocimiento del problema del bien y el mal. En *Paradiso* aparecen esos problemas en los años infantiles, en los años del descubrimiento del Eros, en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna dicotomía entre el bien y el mal. Todo aparece de la misma zona naciente y son los capítulos en que hago referencia a los momentos en que el personaje, José Cemí, va a la escuela. [...] Entonces no habrá escenas de violencia sexual en la escuela porque el personaje lo que está es acariciando su recuerdo y no está descubriendo el nacimiento de las zonas erógenas.²⁰

Tomando en cuenta esta respuesta de Lezama el camino hacia el origen del hombre no aparece, al menos en este caso, como el reto intelectual desde el que Zambrano proponía su lectura.

El cubano apuesta por la inclusión de todas las formas posibles: de vida, de imaginación, de narración, de pensamiento. El erotismo, en su pluralidad de manifestaciones, es una forma más y bien podría

17. Véase Aguilar Álvarez-Bay, T., «Zambrano, Lezama, Valente. Mística y racionalismo», *op. cit.*, pág. 106.

18. Fuentes de la Paz, I., «José Lezama Lima: Hacia una mística poética», en Basile, T., y Calomarde, N. (coords.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, pág. 461. Este libro recoge las conferencias del congreso en homenaje a Lezama realizado en la Universidad de Córdoba en 2010.

19. Arcos, J. L., «Para una relectura de *Oppiano Licario*», en Basile, T., y Calomarde, N. (coords.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, *op. cit.*, pág. 115.

20. Entrevista de Juan Miguel de Mora en Simón, P., (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pág. 23.

21. Entrevista de Ciro Bianchi en Simón, P. (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, op. cit., pág. 24.

22. Vitier, C., «Introducción del coordinador», en Lezama Lima, J., *Paradiso*, op. cit., pág. xxix.

cabero, como hacía notar Jorge Luis Arcos, en la noción de razón poética. Pero aquí me interesa insistir en que Zambrano no estuvo tan lejos de esta respuesta. Coincide en situar la escritura lezamiana en una zona originaria, o naciente, en la irrupción sin reparos de la memoria y en la importancia de repensar el inicio del pensamiento. Esto puede verse en otro comentario de Lezama:

Como dije anteriormente, *Paradiso* es una totalidad y en ese todo está el sexo. En determinado momento del desarrollo de José Cemí ocurre el despertar genesiaco. Ahí se recupera una libertad cuya aparición parece que resintió a algunos acostumbrados a la hoja de parra y aquellos, pintores sastres de los que se rieron los italianos renacentistas, obligados a tapar las castas desnudeces de Miguel Ángel en *La creación del mundo*, pero para mí, con la mayor sencillez, el cuerpo humano es una de las más hermosas formas logradas. La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. [...] De tal manera que para mí todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio superior a cualquier maniqueísmo modulativo, pues es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes, ellas estuvieron desde el inicio y estarán en las postrimerías, y tal vez sería bueno recordar la visión memorable de una Santa en la que se reveló que había un infierno, pero que estaba vacío.²¹

Siguiendo la alusión al «despertar genesiaco» del protagonista, es una interpretación posible de la novela la búsqueda del origen y la pregunta por la creación divina del mundo. Solo que Lezama, a diferencia de Zambrano, está viendo el cuerpo como manifestación de esta divinidad, sin pudores y sin la noción posterior de pecado.

Con estas líneas se alcanza a vislumbrar que las palabras liminares de Zambrano a *Paradiso* crearon un efecto doble en lecturas posteriores: ya sea de guía en la lectura, ya sea de invitación a una nueva exégesis de la novela. «Breve testimonio de un encuentro inacabable» muestra el itinerario espiritual de José Cemí con fundamentos en la cercanía con su autor. Cintio Vitier al hacer una revisión de los colaboradores en esta edición de *Paradiso* daba cuenta de su admiración hacia la pensadora andaluza con este comentario:

Nada nos atrevemos a decir de las palabras liminares de María Zambrano, sibila de todos los orígenes. La autora de *Claros del bosque*, la peregrina que sintió a Cuba como su patria prenatal, nos habla desde otro sitio, que no es el de la crítica literaria. Sus palabras parece que borran todas las palabras.²²

Ese otro sitio es el profundo conocimiento del mundo de Lezama al haber sido su compañera de viaje intelectual. Reflejo de esta complicidad es la pericia de trazar en unas cuantas líneas una guía de lectura eficaz para una novela por demás compleja. Incluso su aspecto más cuestionado: la puesta en duda de los pasajes eróticos abre la reflexión para futuros estudios. Propone una lectura más

difícil que la aceptación inmediata de *Paradiso* como novela de contenido erótico o, peor aún, como mera manifestación de la homosexualidad no asumida públicamente del autor. Al contrario, la lectura de Zambrano invita a buscar otra vía de exégesis: ¿ascética?, ¿teosófica?, ¿eclectica?, que tal vez en algún momento será tomada en cuenta en los estudios sobre el escritor cubano. Por ahora, «Breve testimonio de un encuentro inacabable» muestra, sin más, el centro de un conflicto que acompañó a Lezama y que, a su vez, sitúa a Zambrano en su tiempo y en su propio universo poético-reflexivo.

Antonio Castilla Cerezo

Universidad de Granada
acastillac@ub.edu

*El sueño de la libertad. Novela
y tragedia en «El sueño creador»,
de María Zambrano*
*The dream of freedom. Novel
and tragedy in “El sueño creador”
by Maria Zambrano*

Resumen

Abstract

Recepción: 9 de junio de 2017
Aceptación: 20 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 34-41

En este artículo propongo una lectura de *El sueño creador* que parte de una tesis de Max Scheler (el ser humano como «animal ascético»), desarrollándola por recurso a una paradoja relacionada con una afirmación fundamental de Helmuth Plessner (el ser humano como «animal excéntrico»). A esta se añaden ciertas observaciones que me han llevado a aludir a unos pocos novelistas (de Cervantes a Beckett) y personajes trágicos (Edipo, Antígona), así como a la aportación de ciertos filósofos españoles (Ortega y Trías, en particular).

This paper proposes a reading of *El sueño creador* based on a thesis of Max Scheler (the human being as “ascetic animal”), and develops by recourse to a paradox related to a fundamental affirmation of Helmuth Plessner (the human being as “eccentric animal”). Additional observations are included, which make reference to several novelists (from Cervantes to Beckett) and tragic characters (Oedipus, Antigone), as well as to the contributions of certain Spanish philosophers (Ortega and Trías, in particular).

Palabras clave

Keywords

María Zambrano, sueño, libertad, novela, tragedia.

Maria Zambrano, dream, freedom, novel, tragedy.

A lo largo de las páginas que siguen me gustaría centrarme, no ya en varios puntos de la obra de María Zambrano, relacionados entre sí por el asunto o conjunto de asuntos que permiten abordar, sino en un solo texto de esta autora, *El sueño creador*, del que quisiera proponer una lectura muy específica. Esta adoptará como punto de partida una tesis procedente de la antropología filosófica contemporánea, y se desplegará por recurso a una paradoja perteneciente a ese mismo ámbito discursivo. Tras este despliegue añadiré cierto número de observaciones con objeto de insertar la lectura aludida dentro de una determinada línea de pensamiento, lo que me llevará a mostrar algunas de las limitaciones del texto de la filósofa malagueña.

En este último sentido anticiparé de momento tan solo lo que sigue: me parece que *El sueño creador* se ubica en la serie (re)abierto por Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*, en las que este autor se preguntaba por la esencia de la novela como paso previo a una disertación más amplia a propósito de los géneros literarios. Ahora bien, ¿qué tiene esto que ver con el carácter antropológico del punto de partida al que, sin entrar por ahora en detalles, me he referido más arriba? El vínculo entre esos dos instantes consiste en que Ortega entiende los géneros literarios no como meras formas poéticas (esto es, a la manera de la poética antigua), sino como categorías estéticas (y por ello no habla, por ejemplo, de la tragedia, sino de lo trágico) o, lo que es igual en este contexto, como dimensiones fundamentales de la existencia humana. Es esto lo que le lleva a concluir que «de un modo u otro, es siempre el hombre el tema esencial del arte»,¹ afirmación que Zambrano parece suscribir en *El sueño creador*, si bien es cierto que la desarrolla de un modo muy particular, como enseguida veremos.

El punto de partida al que me refiero es la afirmación central de *El puesto del hombre en el cosmos*, de Max Scheler, según la cual el ser humano es un «animal ascético» (es decir, capaz de renunciar a la satisfacción de sus impulsos vitales inmediatos). Esta idea es la que a mi juicio aparece articulada en «El tiempo», segundo apartado de *El sueño creador*, con la tesis fundamental de Helmuth Plessner (quien caracteriza al ser humano como un «animal excéntrico»), configurando de ese modo el eje en torno al que gira este escrito.

Partiendo de esta base, en dicho texto se nos dice que todo lo vivo tiene un tiempo propio que se halla más o menos cerca del tiempo característico del astro, que es el de la obediencia. Así, la planta tiene ya tiempo propio, pero este se identifica con su propio ser; en el otro extremo, el ser humano niega ocasionalmente sus propios impulsos (porque, como dijimos, es ascético) pero, contra lo que se dice a menudo, por eso mismo es libre (pues, si la libertad fuera el mero entregarse a los propios impulsos, también serían libres el animal y la planta, a los que sin embargo no se piden responsabilidades por sus «actos»). Hasta aquí el ascetismo propio del ser humano, pero ¿y su excentricidad? En este punto interviene la paradoja a la que aludí, y que puede ser enunciada como sigue: el ser humano es capaz de negar sus propias inclinaciones naturales (o sea, su propia naturaleza), pero esta capacidad es también parte de su naturaleza, e incluso lo más eminente de ella, ya que es aquello que le distingue del resto de los entes naturales. De esta peculiaridad del ser humano se sigue, en primer lugar, que cuando este niega una parte de la naturaleza, necesariamente afirma otra parte (y la más esencial, además) de la misma y, segundo, que esta capacidad de negar puede, si es llevada hasta su extremo, negarse a sí misma —en cuyo caso el ser humano se embrutecerá, retornando hacia el animal—. Pero el animal parece, por contraste con el ser humano, un ente adormecido; solo la libertad (y, por consiguiente, la paradoja que hemos visto asociada

1. Ortega y Gasset, J., *Obras completas. Tomo 1*, Madrid, Taurus, 2004, pág. 796.

2. Zambrano, M., *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2011, pág. 1024.

a ella) hace despertar. Despertar del todo no es posible, porque esto significaría la liberación completa del ser humano y, en consecuencia, la negación absoluta de sí mismo —y, por lo tanto, también la negación por parte del ser humano de su propia capacidad de negar, que le llevaría a animalizarse y a echar a perder su libertad—. Ciertamente, Zambrano no utiliza el razonamiento que he expuesto, pero pienso que determinados pasajes particularmente oscuros de *El sueño creador* se clarifican notablemente si se los lee bajo la luz de este argumento.

Prolonguémoslo, pues, todavía un poco más: si la liberación del ser humano no tiene punto final, si su despertar nunca puede ser completo, entonces despertar será un proceso compuesto de incontables grados —siendo este el motivo por el que Zambrano afirma que «Soñar, despertar, se van dando en una escala. La escala de los sueños en que el sueño inicial se desvela»—. ² Despertar (un poco más, un grado más) no es dejar de soñar absolutamente, sino pasar a soñar en un peldaño superior de esta escala sin punto final, pero sí con un comienzo, a saber: el sueño inicial, la ausencia (inhumana) de paradoja. La libertad no deja atrás el sueño en general, sino solo este sueño primigenio, y por eso resulta legítimo hablar, como hace la propia Zambrano, de «el sueño de la libertad» para referirse a un fenómeno que, por su carácter paradójico, es necesariamente doble, y cuyos dos aspectos esenciales pueden verbalizarse diciendo, de un lado, que la vigilia es una forma de sueño (o, mejor, es indisoluble de una forma —todo lo peculiar que se quiera— de sueño) y, de otro, que ciertos sueños (ahora no en el sentido peculiar, sino habitual de este término) parecen decirnos algo acerca de lo que somos (o sea, de lo que percibimos, sentimos y pensamos) cuando no soñamos (de nuevo, en el sentido habitual de esta palabra).

Para Zambrano, la forma más elemental de los sueños que parecen revelarnos algo es la de aquellos sueños en los que aparece un obstáculo que salvar. Esto sucede porque lo revelado se impone en ellos tan inexorablemente al sujeto dormido que este no puede hacer nada por cambiar el curso del sueño, aun cuando dicho sujeto sea un personaje del mismo. Por esto Zambrano los llama «sueños de obstáculo» y los contrapone a los «sueños de deseo», que son aquellos en los que algo deseado, en lugar de oponerse al soñante, se le ofrece. Estos dos tipos de sueño son opuestos, pero como en ambos casos el soñante es impotente (en los primeros, porque no puede hacer nada por sortear el obstáculo, y en los segundos porque no puede hacer nada tampoco por impedir que se le ofrezca lo que desea), esta pensadora los reúne bajo la categoría común de «sueños de la psique».

Por contraste con los sueños de la psique, que son sueños de la inacción o de la impotencia, hay sueños en los que pareciera que el personaje (acaso el propio soñante) tiene que hacer algo con vistas a un determinado fin. Son sueños éticos, que presentan la libertad

como la consecuencia de una acción o como la conclusión de un argumento. Zambrano los denomina «sueños de la persona» y dice de ellos que, pese a su oposición a los sueños de la psique, comparten con estos el hecho de ser reveladores —o, en el vocabulario empleado por esta autora, el de ser «sueños de carácter real»—. Estos últimos sueños pueden o bien obsesionarnos maléficamente, conduciéndonos a un callejón sin salida, o bien convertirse en motor de creación poética. El desarrollo de los géneros poéticos tendría que ver, siempre según Zambrano, con el intento de prolongar aquello que en estos sueños se nos revela (o sea, algo a propósito de la — como hemos visto, doblemente paradójica— naturaleza humana).

Desde esta perspectiva, la tragedia corresponde al desarrollo poético del sueño de obstáculo, ya que en la tragedia se ha despertado ya la libertad, pero no se sabe aún qué hacer con ella, por lo que el obstáculo aparece como insalvable. Ahora bien, como observa Zambrano, esta correspondencia no es estricta por los siguientes tres motivos: primero, porque la tragedia tiene un autor y el sueño no; segundo, porque si hay autor habrá personaje —y, puesto que estamos en el grado más bajo de la escala que hemos denominado «el sueño de la libertad», habrá también una conexión estrecha (o «simbiosis») entre autor y protagonista de la tragedia,³ conexión en virtud de la cual el personaje puede o bien ser creado por el autor, manteniéndose con ello en la fatalidad (como ocurre paradigmáticamente en *Edipo rey*), o bien participar de la condición de autor, llegar a ser autor (o coautor) de sí mismo (como en la *Antígona* de Sófocles), implicando esta segunda opción un grado mayor de libertad y suponiendo, por ello, el primer avance en la escala que acabamos de empezar a recorrer; y, finalmente, porque si hay autor y hay personaje, habrá también historia —y, dado que esta historia es trágica, su punto de partida será una pérdida (por error, vacilación o abstención). Así pues, la historia se desplegará en la tragedia con el sentido general de intentar reparar esta pérdida inicial.

¿Qué ocurre por relación a estos tres puntos en el tránsito que va de la tragedia (antigua) a la novela (moderna)? En primer lugar, que entre el personaje y el autor deja de haber simbiosis y pasa, por lo tanto, a haber distancia —que se consolida en la forma de la *parodia* de los lugares comunes (preferentemente, de una creación literaria anterior)— y, a continuación, que la historia no asume ya como punto de partida una pérdida, sino una *salida*, esto es, un abandono consciente de lo conocido —y de ahí que Zambrano señale repetidamente en *El sueño creador* que lo esencial en el *Quijote* es que el protagonista *sale* al comienzo de la novela—. Esto último tiene lugar porque la novela es esencialmente salida, establecimiento de una distancia por relación al origen, de manera que la separación (o ruptura de la simbiosis) entre autor y personaje se expresa en la novela mostrando cómo este se separa de sus familiares, amigos y conocidos, convirtiéndose en un andante solitario.

3. En este punto Zambrano coincide con el epígrafe 9 de *El nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche señala que el fenómeno dramático primordial consiste en «verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter», Nietzsche, F., *Obras completas. Volumen 1, escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, pág. 366.

Nuevamente según Zambrano, en el extremo opuesto al *Quijote*, pero todavía como representante de pleno derecho de la novela moderna, tenemos a la *recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. La contraposición de esta novela con el *Quijote* se justifica no solo porque en la obra mayor de Proust la conciencia del personaje coincide con la del autor (esto es, con el «sujeto» que escribe el relato), sino también porque tiene como «objeto» fundamental el tiempo (y no la distancia, vinculada a la prioridad de un vocabulario eminentemente espacial que sería apto para expresar la separación entre el personaje y el autor).

Claro que si hablamos del tránsito de la tragedia a la novela, no podemos ignorar que Zambrano sitúa entre ambos géneros una forma literaria a la que denomina «semitragedia» (y no seminovela, pese a que en ella pueda traslucirse un elemento novelesco) y cuyo ejemplo por excelencia es *La Celestina* —que no es, sin embargo, otra cosa que el nombre con que se conoce popularmente la *Tragedia-media de Calisto y Melibea*, de modo que al calificarla de «semitragedia» Zambrano está modificando la denominación original de esa obra—. Este inciso no tendría la menor relevancia de cara a lo que estoy intentando exponer si no fuera porque, tras la consolidación de los dos extremos aludidos de la novela (es decir, los ejemplificados respectivamente por el *Quijote* y la *Recherche*), ese espacio intermedio entre lo trágico y lo novelesco vuelve a ser ocupado, pero esta vez no ya por un relato que se hallaría a mitad de camino en el trayecto hacia algo desconocido, sino por una escritura que tiene plena conciencia de lo que hace y que describe, justamente por ello, un viaje que transcurre de principio a fin en el «entre». Esto es lo que ejemplifica *El castillo*, de Kafka, cuyo protagonista no se desplaza ni dentro del castillo ni por completo fuera de él, sino en el trayecto (laberíntico) que se sitúa entre la exterioridad (o sea, entre la distancia que se establece al salir, al alejarse) y la interioridad (a la que permanece por el contrario ligado el personaje trágico). Si para referirse a esta obra literaria Zambrano habla de una «novela-tragedia» es porque, de una parte, *El castillo* retoma el sueño de obstáculo pero, de otra, dicho obstáculo no es de naturaleza física (pues otros van y vienen del castillo sin dar signos de fatiga y sin mencionar en momento alguno la existencia del laberinto), sino enteramente subjetiva. Por otro lado, si en el *Quijote* el protagonista no es el autor y en la *Recherche* ambas figuras coinciden, en *El castillo* no sabemos si K. (el sin nombre) es o no Kafka; más aún, no sabemos siquiera si es o no alguien. El obstáculo, como se ha dicho, es subjetivo, pero el sujeto es a su vez indeterminado, sin identidad definida, y no solo porque no tenga identidad para nosotros, sino porque tampoco la tiene para sí mismo; en otras palabras, no parece una persona, está deshumanizado y permanece impassible ante el obstáculo que encuentra (en su interior). Más todavía, en él no únicamente está interiorizado el obstáculo, sino también la distancia, lo que significa que K. ha perdido contacto consigo mismo —por lo que, cuando siente algo, es como un recuerdo de su

persona (esto es, de su pasado), pero dicho recuerdo nada tiene que ver con la fascinación que en Proust comportaban los saltos de una época a otra, sino con la pura impasibilidad.

El castillo es, así, el reverso⁴ de la *Recherche*; pero, si se acepta esto último, cabe preguntar cuál será entonces el reverso del *Quijote*. Mi propuesta en este sentido es que dicha función podría ser desempeñada por el *Ulises* de Joyce, obra de la que sorprendentemente Zambrano no dice ni media palabra en *El sueño creador*. Pues bien, si me parece conveniente incorporar esta novela al listado de obras consideradas hasta aquí es, en primer lugar, porque en ella no encontramos ya una parodia, sino una sátira (lo que supone un grado superior de ironía, e incluso de sarcasmo) de otro texto literario, deriva que Joyce radicalizará más aún en *Finnegans Wake* (que pertenece abiertamente al género de la sátira menipea, en el que se mezclan la prosa y el verso) y, segundo, porque como es sabido el referente del *Ulises* es la *Odisea*. Zambrano parece querer desligar a la novela de la épica a lo largo de todo *El sueño creador* —tal vez porque la épica es, entre los tres géneros fundamentales de la poesía griega clásica, el más alejado de la tragedia, ya que presupone una subjetividad sólida, sin fisuras, que se relaciona con un mundo exterior igualmente firme—. Por el contrario, Antígona (que es el mito trágico que verdaderamente interesa a Zambrano) se enfrenta a este mundo exterior presuntamente sólido y firme desde una extrema fragilidad interior. La lírica introduce la consideración de esta herida, de esa fragilidad interna al sujeto, pero no visibiliza suficientemente la confrontación entre ella y el mundo externo, que es lo que se le enfrentaría bajo la forma de un obstáculo insalvable. Solo la tragedia añade este último elemento, que termina por alejarla decisivamente de la épica.

No pienso, sin embargo, que sea en modo alguno gratuito que los poemas homéricos sean dos, y que Joyce tome por objeto de sátira únicamente al segundo de ellos —la épica en estado puro, si es que tal cosa es posible, sería la *Iliada*—. Y es que la *Odisea* introduce por vez primera un componente no épico en el corazón de la épica misma, a saber: la desgracia —por descontado, en la *Iliada* los personajes también lamentaban las consecuencias de un desgraciado lance guerrero, siendo el más destacado de estos episodios el lamento de Aquiles por la muerte de Patroclo,⁵ pero no llegaban a experimentar la desgracia más extrema para un griego si es que, como ha observado Eugenio Trías, «el máximo infortunio de un griego lo representa Ulises exiliado en tierra bárbaras»—.⁶ En efecto, este parece ser el colmo de la desgracia para los antiguos helenos: no ya salir de su polis para luchar contra los bárbaros, poniendo así en peligro la propia vida y la de los compañeros más queridos, sino no poder retornar a la ciudad de partida, esto es, no poder volver a vivir en ella, pues es solo para poder seguir disfrutando de la vida en la propia polis por lo que se fue a luchar contra los ejércitos extranjeros, de modo que sin retorno a esta la lucha (e, incluso, la victoria en

4. Que no su opuesto, pues el opuesto de una novela es siempre otra novela, en tanto que su reverso es un escrito que, pese a conservar todavía algo de novelesco, se halla encaminado ya hacia otra cosa, en este caso nuevamente hacia la tragedia.

5. Cf. Homero, *Iliada*, libro XVIII, 315-355.

6. Trías, E., *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 76.

la lucha) carece de sentido, es un medio sin fin, y es a esto a lo que más le teme un griego antiguo. Por eso cabe afirmar que en la *Odisea* asoma por vez primera el elemento trágico —si bien es cierto que se lo aplasta al final de ese mismo poema, cuando Ulises retorna a su origen, recobra su reino y a su esposa, etc.

Joyce habría conservado ese elemento trágico y habría satirizado cuanto le rodeó en el poema homérico para mostrar que, en el mundo moderno, el «medio sin fin» es sencillamente «lo que hay»; si sus personajes vagan sin porqué, sin salir de la ciudad, en un día (de hecho, la «acción» de la novela transcurre en veinticuatro horas) como cualquier otro sería entonces porque, cuando todo es trágico, por lo mismo todo deja al mismo tiempo de serlo. Ahora bien, ¿por qué el «medio sin fin» constituiría un modo legítimo de caracterizar lo propio del mundo moderno? Marx lo advirtió a su manera al hablar de la acumulación indefinida del capital como rasgo inherente del modo de producción capitalista —o sea, de ese sistema en el que el capital no es preferentemente un modo de satisfacer deseos y necesidades, sino un medio para producir aún más capital—. Pero Marx se equivocó al declarar que la historia comienza como tragedia y acaba como farsa; en rigor, habría que decir que empieza como épica y acaba como sátira..., si es que acabase en algo, finalmente.

Y es que la sátira no es todavía el punto final —sino que debe irse un paso más allá, hasta Beckett, cuya obra de madurez no es la síntesis final ni el despertar absoluto (pues, como hemos visto, este no es posible), sino la tendencia a la extinción de todo contenido del discurso literario que no sea la irreductibilidad misma del sueño a la vigilia—. Solo esta irreductibilidad resiste, solo esta imposibilidad de ser absolutamente lúcido, de estar absolutamente despierto, de desprenderse del sueño, de la planta, del astro, por más que seamos capaces de aproximarnos asintóticamente a ese punto. No hay cierre, entonces, del círculo, ni puede en rigor haberlo; Beckett es el anti-Hegel —pero también el anti-Edipo, y ello no solo porque en su obra de este se lleven al extremo la ausencia de identidad y la deshumanización kafkianas (piénsese en la trilogía beckettiana que concluye con *El innombrable*), sino también porque, aunque Zambrano habla de «sueño de obstáculo» para referirse a la tragedia, esto es en realidad más adecuado para Antígona que para Edipo—. ¿Habrá que decir entonces que en Edipo hay lo contrario del sueño de obstáculo, esto es, el «sueño de deseo»? No: lo que hay es la ruina del sueño de deseo, que precede a la consolidación del sueño de obstáculo —y es que Edipo consigue lo que para cualquier griego de la época sería el deseo por antonomasia, esto es, matar al rey y casarse con la reina, pese a lo cual ve cómo este deseo se echa a perder (como si la pérdida que supone la tragedia no fuese ante todo la pérdida del objeto deseado, sino la del mismísimo sueño de deseo), pues descubre, como es sobradamente conocido, que el rey es su padre y la reina su madre—. Esta es, reducida a su formulación más sintética, la clave de la historia de Edipo: cuidado con lo que

deseas, porque puede que se cumpla. El obstáculo no se opone en este caso al deseo, sino que es interior al deseo mismo, ya que es el propio deseo el que conlleva peligro, el que es en sí mismo temible, atravesado como lo está por la inconsistencia, por la falta. Zambrano no se percató de esto, tal vez, porque para ella Edipo no parece tener nada que ver con el deseo —de hecho, esta autora no alcanza a poner ejemplo alguno de obra poética vinculada a los sueños de deseo, lo que no solo resulta sorprendente sino que constituye una carencia de su propuesta que, desde el fondo mismo de la modestia, se ha intentado subsanar aquí.

Elena LaurenziUniversità del Salento
elena.laurenzi@gmail.com

Il silenzio della storia maiuscola. Storia e letteratura in María Zambrano

The silence of “capital” history. History and literature in Maria Zambrano

Recepción: 25 de septiembre de 2017
Aceptación: 7 de noviembre de 2017*Aurora* n.º 18, 2017, págs. 42-53**Abstract**

L'analisi si centra sugli scritti di Zambrano dedicati all'opera di Benito Pérez Galdós *Misericordia* e mette in luce l'uso che la pensatrice fa del romanzo quale fonte alternativa per la scrittura di una storia non egemonica, attenta alla presenza delle vite «minuscole». Da questa prospettiva si rileva la prossimità di Zambrano con alcune linee di ricerca sviluppatesi all'interno della storiografia femminista degli anni '80 e '90, e in particolare con la critica alla storia monumentale proposta da Françoise Collin in un saggio del 1993, in cui la grande pensatrice belga propone una rilettura della storiografia a partire dalla distinzione tra la marca e la traccia.

Parole chiave

María Zambrano, Misericordia, Benito Pérez Galdós, Françoise Collin, Storia e letteratura, Silenzio.

Abstract

The essay focuses on Maria Zambrano's writings on *Misericordia* by Benito Pérez Galdós, and highlights Zambrano's use of the novel as an alternative source for a non-hegemonic history, attentive as it is to the presence of “minuscule” lives. From this perspective, we find Zambrano in close proximity to some lines of research developed within feminist historiography of the 1980s and 1990s, and especially to the criticism of monumental history proposed by Françoise Collin in a 1993 essay, in which the great Belgian thinker offers a reinterpretation of historiography based on the distinction between marks and traces.

Keywords

Maria Zambrano, Benito Pérez Galdós, Françoise Collin, Misericordia, benevolence, history and literature, silence.

Il lato femminile del silenzio

La cultura dell'emancipazione che si è sviluppata dall'Illuminismo ha molto insistito sul «silenzio secolare» delle donne fino a farlo diventare un luogo comune. Eppure da sempre e in ogni epoca le donne hanno preso la parola, spesso per denunciare la misoginia vigente nella cultura canonica. Ma ben prima che la Rivoluzione

francese rendesse palese ed eclatante il paradosso di un universalismo fondato sulla loro esclusione, le donne hanno anche preso consapevolezza dell'aporia insita nella loro condizione, obbligate com'erano a servirsi degli ingredienti testuali dello stesso discorso di cui questionavano la validità e la legittimità.¹

María Zambrano fu una lucida analista delle contraddizioni che una donna deve affrontare quando assume il rischio della parola pubblica. Sapeva bene che quando la voce femminile emerge dal silenzio questo avviene al prezzo di un'insopprimibile dissonanza tra il fondo ineffabile dell'esperienza e la lingua con cui è forzata ad articolarsi ed esprimersi. Per questo insiste sul fatto che l'assenza della parola femminile nel discorso egemonico non è soltanto e anzi non è tanto una conseguenza dell'esclusione delle donne — più o meno dichiarata e regolamentata —, quanto dell'impossibilità di trovare un riconoscimento, una "sede" nei luoghi deputati alla Cultura: al pari di altri saperi eterodossi «non trova alcun interstizio dove alloggiare nell'edificio del sapere autorevole, quello che conferisce rango e gerarchia, il luogo adeguato ad ogni realtà, perché si manifestino e siano operanti».²

Considerando la predilezione storica delle donne per generi letterari "minori", quali le lettere o i diari, Zambrano osservava che il sapere femminile suole incarnarsi in forme diverse da quelle oggettivate in cui si cristallizza la mente virile. Mentre queste ultime occultano il sentire da cui emergono, rendendo invisibile «la radice», una parte rilevante della creazione delle donne è «incorporata alla vita», «amalgamata con le ore»; una creazione non eterogenea al sentire, «in cui l'oggetto creato non annienta il sentimento perché consiste nella vita stessa».³ Quest'idea dell'atto creativo incorporato nella vita è un elemento a mio avviso determinante dell'originalità della proposta filosofica di Zambrano: la pensatrice non si riferisce infatti alle grandi vite esemplari o avventurose, alle figure di sante o guerriere, ma alle vite correnti, semplici e anonime. L'attenzione a quanto di creativo, di sapiente e di fertile è contenuto in queste vite la induce ad esplorare non solo i territori dove si articola una parola minore, subordinata o emarginata, ma anche le zone del silenzio, dove la voce delle protagoniste si può a mala pena «infrasentire».

La storia del non memorabile

Cogliere il contributo che i senza-voce hanno dato e danno al mondo comune richiede una dislocazione dello sguardo e un affinamento dell'udito: una mutazione epistemologica che è tanto più necessaria per il pensiero delle donne, dove essa manifesta tutta la sua valenza politica. A questo proposito è utile riprendere alcune considerazioni di Françoise Collin in un saggio del 1993 intitolato «Histoire et mémoire ou la marque et la trace». La pensatrice belga osserva che gran parte della storiografia, perpetuando la dicotomia tra potere e impotenza, dominazione e soggezione, azione e passivi-

1. La storica americana Joan Kelly, in un saggio dedicato a Christine de Pizan — l'iniziatrice della *Querelle des femmes* — mette in luce, nell'incipit della sua opera più nota, *La cité des dames*, l'angoscia propria delle donne istruite di fronte ai pregiudizi misogini della letteratura di cui si nutrono, assimilandola alla «versione femminile del disprezzo di sé proprio dei colonizzati». Kelly-Gadol, J., *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, p. 80.

2. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Trad. it. di G. Ferraro: *Luomo e il divino*, postfazione di V. Vitiello, Roma, Edizioni Lavoro, 2008, p. 182. Traduzione lievemente modificata.

3. Zambrano, M., «La mujer en la cultura», in *Ultra*, n. 46, giugno 1940. Trad. it. di E. Laurenzi: «La donna e la cultura», in Zambrano, M., *All'ombra del dio sconosciuto*, introduzione di E. Laurenzi, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 63-78, p. 72.

4. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», in *Recherches féministes*, vol. 6, n.1, 1993, pp. 13-23, p. 16.

5. *Ivi*, p. 17.

6. *Ivi*, p. 14.

7. *Ibid.*

8. *Ivi*, p. 19.

9. Christine de Pizan, *La città delle dame*, trad. it. di P. Caraffi, Carocci, Roma 2004.

tà, si mostra tributaria della visione illuminista del progresso inteso come dominio della realtà. L'attenzione degli storici appare tutta centrata sul cambiamento e dedita ad estrarre dal fluire del tempo l'irruzione di quelle presenze, azioni, eventi che l'hanno prodotto; quasi che il cambiamento stesso, e quindi la trasformazione del mondo, fosse concepibile solo in termini epocali, eroici o comunque memorabili. L'agire, l'aver presa sulle cose, il prender parte agli eventi (o a quelli che vengono riconosciuti come tali), il lasciare un segno nei tempi (una marca) appaiono criteri discriminanti che decidono quali presenze mostrino i caratteri idonei per entrare nella memoria collettiva e quindi, di fatto, per «meritare la definizione di umano»: ⁴

Il sapere storico è in effetti strettamente vincolato a quel che lascia una marca: a ciò che è determinante, produce effetti, trasforma il dato, e che viene capitalizzato in segni, oggetti, istituzioni, decreti, trattati e leggi. Anche quando si è smesso di identificare la storia con la storia delle guerre e delle conquiste, persiste il sottinteso che non si possa fare storia dell'invisibile, dell'impalpabile, di tutto quanto viene dissipato. La storia è necessariamente storia di ciò che è durevole [*durable*], costruito in muratura [*en dur*], del monumento e del monumentale. ⁵

Collin osserva che la storiografia femminista resta per molti versi debitrice di questa concezione. Sorta dalla critica della storia egemonica — laddove le donne non sono contemplate come soggetti sul piano politico, sociale o culturale, ma unicamente come le riproduttrici dell'identico, le «guardiane dell'immutabile» ⁶ — essa si è sviluppata secondo due linee principali: da una parte l'analisi dei dispositivi di potere che nei secoli hanno ostacolato o «minorizzato» l'agire delle donne e la loro partecipazione alla sfera pubblica, dall'altra lo studio e la determinazione del loro apporto alla storia che pure esiste ma è costantemente occultato, poiché «l'assenza delle donne dalla storia significa la loro evizione dal potere piuttosto che la loro mancanza di attività». ⁷ Dalla seconda metà del secolo scorso si sono moltiplicati gli studi volti a riscattare le presenze, in ogni epoca e pressoché in ogni sfera del sapere, di donne creatrici, inventrici, inventrici e dunque memorabili, anche se ingiustamente rimosse dalla memoria collettiva. Questo lavoro di scavo ha portato alla luce i contributi delle donne: le loro marche, che furono disattese tanto nel proprio tempo come nel presente, soggette a un «doppio e identico processo di negazione». ⁸ Il valore di tale risultato è inestimabile, non solo sul piano della giustizia e della correttezza storiografica — poiché la ricostruzione storica viene integrata nella sua parte mancante, mutilata —, ma anche e soprattutto sul piano simbolico e politico, perché ha formato la cognizione dell'esistenza di figure femminili eccellenti in cui le nuove generazioni possano riconoscersi (come nelle «dame» che compongono la cittadella simbolica di Christine de Pizan ⁹), favorendo così la formazione di genealogie e di una tradizione al femminile, la cui assenza, come abbiamo visto, è una componente significativa, se non la più fonda-

mentale, del silenzio storico delle donne. Il significato della trasmissione tra donne ne viene completamente stravolto. Laddove lo si è a lungo inteso come un passaggio di consegna alla schiavitù e al silenzio, alla luce dell'eredità delle donne illustri esso si trasforma in «una interpellanza attraverso la quale una donna chiama un'altra ad avvenire e a intervenire [...] una libertà ne risveglia un'altra». Le donne escono così dal silenzio e dalla subordinazione simbolica: autorizzandosi a parlare, ogni donna «assume autorità e autorizza».¹⁰

Tuttavia, pur riconoscendo questa fondamentale svolta della storiografia femminista, Collin invita a considerare se, limitandoci alle componenti “rimarchevoli” dell'eredità delle nostre antenate, non rischiamo di approfondire la distanza tra le donne «chiamate femministe perché sono agenti di cambio» e la gran massa di quelle senza nome, che non hanno operato nulla di sensazionale: le donne (come anche alcuni uomini) che appaiono «destinate alla semplice ripetizione, al semplice esercizio della vita»,¹¹ ma che possono essere e di fatto sono agenti di trasformazione e di sperimentazione e spesso motori di un cambiamento più profondo e sostanziale di quello effettuato attraverso l'intervento nella sfera pubblica. Collin osserva che agire e potere non s'identificano, e che le donne che acquistano una visibilità e una notorietà — le politiche, le scrittrici e artiste, le intellettuali — lo devono agli «innumerevoli spostamenti anonimi effettuati alle svolte più infime della vita pubblica e privata».¹² Sulla scia di queste considerazioni, la pensatrice belga prende le distanze anche da una filosofa che pure sente affine: Hannah Arendt. Arendt infatti concepisce la politica come lo spazio in cui gli esseri umani intervengono nel mondo attraverso la parola e l'azione, e distingue nettamente l'azione (per il suo carattere innovatore, che suppone l'irruzione del nuovo) dal gesto compiuto nell'ambito del lavoro e della vita domestica.¹³ Collin mette in dubbio questa distinzione, che a suo parere elude la considerazione del valore *anche* politico di quel tipo di gesto che non si tramuta in azione ma «si esaurisce nella sua gloria di gesto»: ¹⁴ del gesto che non lascia una marca, essendo dell'ordine di ciò che si dona, si dissipa, si dissemina. E in riferimento all'insistenza del femminismo contemporaneo sul recupero genealogico di figure di grandi donne (scrittrici, artiste, attiviste, rivoluzionarie, guerriere o guerrigliere...) spesso in opposizione all'eredità delle madri biologiche sentita come mortificante e oppressiva, la pensatrice belga si domanda:

[...] dovremmo allora scartare dalla nostra eredità l'immensa massa delle donne mute, comprese le nostre proprie madri, per trattenerne solo ciò che in esse “si è manifestato attraverso la parola e l'azione”, come se il resto non fosse che il residuo vergognoso dell'umiliazione secolare? [...] Se pretendiamo di costruirci una genealogia siffatta, rischiamo di trascurare la fronda dell'albero (dove cantarono gli uccelli) per ritenere solo i rami. Rifiuteremmo il grande clamore silenzioso, se pretendessimo di far ascoltare solo le voci.¹⁵

10. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», cit., p. 13.

11. *Ivi*, p. 18.

12. *Ivi*, p. 15.

13. Arendt, H., *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1989.

14. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», cit., p. 15.

15. *Ivi*, p. 20.

16. Blanchot, M., *La comunità inconfessabile*, trad. it. di D. Gorret, Milano, SE, 2002

17. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», cit., p. 21

Ciò che lascia un segno riconoscibile e nominabile nella scrittura della storia è solo una piccola parte del passato. Il passato anonimo e non memorabile resta un territorio per molti aspetti ancora inesplorato. Di qui la necessità di sperimentare approcci nuovi, altre forme d'indagine che ci permettano di seguire le tracce delle presenze che non hanno lasciato una marca, che non hanno sottoscritto atti con la propria firma. Presenze anonime e apparentemente senza voce, perché la loro voce non ha un timbro riconoscibile, registrato; ma che tuttavia hanno preso parte al «grande clamore silenzioso» della storia. Anche in queste tracce s'inscrive l'eredità che ci unisce alle figure anonime che hanno dato un contributo al mondo, partecipando discretamente di una comunità che — osserva Collin sulla scia di Maurice Blanchot¹⁶ — solo in minima parte è analizzabile o anche solo confessabile:

Poiché una comunità umana s'intesse di quel che cambia e di quello che permane, di ciò che si accumula e di ciò che si dissipa [...] e il tempo si deposita e si riattiva anche nelle zone ignorate del gesto e della lingua, nell'incommensurabile estensione di una ritualità familiare attraverso la quale addomesticiamo allegria e dolore, vita e morte, amore e odio».¹⁷

Collin ritiene che l'arte sia l'ambito per eccellenza in cui è possibile cogliere la manifestazione di tutto ciò che lo sguardo dello storico non percepisce; solo l'arte, sembra indicare, può dar forma a questa memoria che passa attraverso le maglie della conoscenza e sfugge alla sua presa, poiché «dà forma senza rappresentare, e delimita designando l'illimitato». Nell'arte sfumano le frontiere tra il privato e il pubblico, tra il singolare e il collettivo, e quanto non dipende dalla marca lascia traccia della sua presenza nel tempo. In un tempo che non è alieno alla storia, ma appare irriducibile a ciò che “fa” storia.

L'agire silenzioso della misericordia

Sulla scorta delle riflessioni di Françoise Collin, è possibile leggere alcune pagine di María Zambrano che illuminano l'apporto silenzioso delle donne al mondo attraverso l'analisi di una figura letteraria: quella della serva Benina (Nina), protagonista del romanzo *Misericordia* di Benito Pérez Galdós.

Galdós è una presenza imponente e controversa nel panorama letterario spagnolo. Nato a Las Palmas, nell'isola di Gran Canaria, nel 1843, si trasferì a Madrid per seguire — senza continuità — gli studi di Giurisprudenza e lì trascorse il resto della sua vita. Partecipò con passione agli eventi politici che investirono la Spagna nella seconda metà dell'800 e ne narrò i processi di cambiamento sociale e culturale, documentando le vite e i pensieri dei suoi contemporanei nelle sue collaborazioni con i giornali e nei numerosi romanzi. Concepire il romanzo anche come uno strumento per mantenere la memoria degli eventi storici e per incidere sul presente. Le sue

narrazioni mostrano la storia denudata della dimensione monumentale: la storia della gente comune, soprattutto del popolo di Madrid, che egli penetrava attraverso un metodo di osservazione e partecipazione diretta. Si sa che lavorava in modo metodico, che passava la mattina a scrivere e poi trascorrevano i pomeriggi per le strade, nei caffè, nelle stazioni, nei ricoveri. Questa prossimità coltivata gli permise di descrivere i suoi personaggi nella loro singolarità individualizzata, senza mai scadere nella parodia o nel sociologismo. Sosteneva che l'arte ha valore solo quando riesce a dare ai personaggi «vita più umana che sociale». ¹⁸ Questa sua attitudine appare particolarmente evidente e brillante nei personaggi femminili, che egli seppe dotare di personalità singolari e originali, superando i modelli stereotipati consolidati della narrativa spagnola dell'epoca. Questo è un aspetto particolarmente apprezzato da Zambrano, la quale scrive a proposito della sua opera letteraria: «La donna, fatto raro nella letteratura spagnola, è individualizzata: non è il femminile, né la femminilità, ma questa o quella donna». ¹⁹

La fortuna letteraria di Galdós fu discontinua e controversa. Incondizionatamente amato dal popolo, che accorse in una spettacolare fiumana al suo funerale, ²⁰ fu invece sottovalutato e persino schernito dagli intellettuali suoi contemporanei, presso i quali circolò insistentemente l'anatema, coniato da Valle Inclán, ²¹ di «*garbancero*» (letteralmente: commerciante di ceci, e quindi popolano, rozzo, volgare). Dopo la sua morte, avvenuta nel 1920, fu disdegnato e dimenticato, considerato un «paleorealista» dagli ideologi dell'avanguardia e dell'arte disumanizzata e trattato con sufficienza, come un anacronismo, da quelli che, come Ortega y Gasset, caldeggiavano l'«europeizzazione» della Spagna e il suo ingresso nella modernità. ²² Zambrano nota a questo proposito che l'attaccamento di Galdós alla realtà e alla storia della Spagna era inattuale rispetto a un'epoca in cui gli intellettuali erano rivolti ad altri orizzonti: «quando “le luci dell'Europa” attraevano i migliori che in esse riponevano le loro ingenuità e speranze e mantenevano in silenzio quelli che nel loro cuore scorgevano le ombre equivoche di tali luci». ²³ Galdós fu invece letto e apprezzato da molti dei giovani scrittori della cosiddetta generazione del '27, quelli che maturarono il sogno di rinnovare il Paese senza tuttavia disprezzarne la tradizione, da cui piuttosto trassero linfa e ispirazione per le proprie opere. Furono ferventi galdosiani Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Max Aub e Federico García Lorca, che, nella sua opera teatrale *La casa de Bernarda Alba*, offre una rilettura dell'opera di Galdós *Doña Perfecta*. ²⁴

Zambrano dedicò a Galdós diversi saggi, che negli anni '60 riunì in un volume unico: *La Spagna di Galdós*. In un omaggio posteriore, intitolato «Un dono dell'oceano. Benito Pérez Galdós» si soffermava, affascinata, sul metodo di lavoro dello scrittore, su quella osservazione attenta e serena, partecipe e disincantata al contempo, che gli aveva permesso di ritrarre la vita che scorreva nelle strade della sua città in tutte le sue manifestazioni, sfumature, timbri, colori. ²⁵ Una

18. Pérez Galdós, B., «Discurso ante la Real Academia Española», citato in Mora García, J. L., *Benito Pérez Galdós (1843-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1998, p. 62.

19. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, edición de M. Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009. Trad. it. e curatela di E. Laurenzi: *Le parole del ritorno*, Troina (En), Città aperta edizioni, 2003, p. 147. Come sostiene Annarosa Buttarelli, questa attenzione individualizzata alle donne è uno dei fattori più significativi dell'attualità di Galdós, dal momento che ancora oggi, nel dibattito politico o culturale, appare arduo il passaggio «dalla concezione delle donne come massa sociale indifferenziata – o della donna come contenitore di “essenziali” caratteri di genere – alla presa di coscienza che esistono veramente solo “questa o quella donna”». Buttarelli, A., «Introduzione» a Zambrano, M., *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla storia*, Trad. it. di L. M. Durante, Genova, Marietti, 2006, p. XVII.

20. Cfr. Mora García, J. L., *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 14.

21. Valle Inclán, R., *Luci di bohème*, trad. it. e introduzione di M.L. Aguirre d'Amico, Torino, Einaudi, 1975.

22. Cfr. Mora García, J. L., *Benito Pérez Galdós*, cit.

23. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 82.

24. Cfr. García Posada, M., «Luis Cernuda lee a Galdós», in *Revista de Occidente*, seconda serie, nn. 254-255, 2002, pp. 64-76.

25. Zambrano, M., *Le parole del ritorno*, cit., p. 146.

26. Alas, L., "Clarín", *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/benito-perez-galdos-estudio-criticobiografico--o/> (Consultato il 30/08/2017).

27. Zambrano, M., *Le parole del ritorno*, cit., p. 146.

28. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 83.

29. *Ibid.*

30. *Ivi*, p. 90.

31. *Ivi*, p. 83.

32. *Ivi*, p. 90.

33. *Ivi*, p. 83.

34. *Ivi*, p. 5.

forma di attenzione che lo scrittore Leopoldo Alas definiva silenziosa («*callada*») e assimilava a quella dei bambini quando sono assorti.²⁶ Anche Zambrano insiste sul silenzio quale substrato fecondo della creatività galdosiana. Annota che egli era «un uomo silenzioso, di poche parole». E che per contro manifestava «la necessità irresistibile di ascoltare», rivolta, più che alle parole, a «un mormorio anteriore alla parola». Così anche la sua opera letteraria sembra mantenere la traccia del silenzio: «[il] silenzio irresistibile, piuttosto amorfo, da cui sorgono quasi spontaneamente i grandi personaggi, che non sempre sono quelli di prima fila».²⁷

Nei romanzi galdosiani, nota ancora Zambrano, è possibile cogliere l'intreccio tra la Storia, che è il racconto dei grandi eventi, spesso sanguinosi, e le storie degli esseri anonimi, i quali vivono vite al margine del tempo storico e «non generano memoria»²⁸. E questa storia minore che s'intreccia con la grande Storia non si riferisce solo alle presenze socialmente e culturalmente marginali, ma a un'intera dimensione dell'esistenza umana che non trova espressione nella storiografia. L'oggetto della narrazione di Galdós è infatti il «mondo domestico», considerato «nella sua qualità di fondamento dello storico, di reale soggetto di storia»;²⁹ è la «continuità di ciò che precede e segue il fragore dell'epico, lo splendore dello stato».³⁰ Zambrano lascia intravedere la contrapposizione tra due possibili registri nella narrazione del passato: quella che ci propongono gli storici di professione e la narrazione che si svolge attraverso i romanzi di uno scrittore come Galdós:

[...] lo studioso di storia solitamente ci ha dato il "fatto storico" che, per essere considerato tale, richiede determinate condizioni: agli occhi di chi lo studiava doveva presentarsi decisivo e trascendente. Il romanzo galdosiano mostra invece quel fondo di vita, quella "sostanza" che trascendono tali fatti: tutto quanto resta occultato sotto questa trascendenza.³¹

La grandezza di Galdós consiste nell'aver liberato l'ambito domestico dall'immagine di immobilismo, passività, pura immanenza: quasi fosse un mondo ripiegato su se stesso e votato alla riproduzione dell'identico. Lo scrittore, osserva Zambrano, vi penetra invece con ansia di conoscenza e vi si sofferma fino a scoprire il segreto della sua struttura intima. Così ci restituisce qualcosa che sfugge alla storia evenemenziale: quella «corrente di vita» che dà respiro ai fatti, che crea la coesione tra le dimensioni del tempo, che nutre il cambiamento e la trasformazione.³² Mostra, in definitiva, qualcosa d'inedito: «la trascendenza del quotidiano e dell'anonimo nel fluire del tempo non legato a un avvenimento storico».³³

La protagonista del romanzo *Misericordia* («una protagonista che non sembra nemmeno tale») è «un quasi nessuno», una serva di quelle che svolgono «innumerevoli mestieri senza nome».³⁴ Il suo nome è Benina, detta Nina, e di lei non conosciamo pressoché nulla,

se non l'incrollabile fedeltà nei confronti della sua padrona, donna Francisca Juárez de Zapata, meglio nota come donna Paca. Questa è l'erede decaduta di una famiglia agiata, rovinata dalle manie di grandezza e ormai ridotta nella più completa miseria, che vive nel rimpianto delle glorie passate. Spinta da un profondo sentimento di carità e insieme dall'«affetto ardente che portava alla triste signora, come per compensarla a suo modo da tante sventure e amarezze»,³⁵ Nina si arrabatta con espedienti sempre più estremi per assicurarle cibo e cure, sino a ridursi a mendicare. Tuttavia nasconde a donna Paca la provenienza degli scarsi denari che riesce a portare a casa, risparmiandole la vergogna nel timore che le risulterebbe fatale.

Il mondo domestico che il romanzo ci rivela attraverso il personaggio di Nina è tutt'altro che la manifestazione di una continuità amorfa e compatta, di una vita che scorre sempre uguale a se stessa. È un mondo complesso, tenuto in vita attraverso mestieri che richiedono «agilità, vivacità, perseveranza» e insieme «furbizia, sforzi sfrenati della mente e dei muscoli», «vigilanza costante» «sollecitudine», «squisitezza nelle cure». Nina, nello svolgerli, corre «come una freccia» e a volte la sua rapidità appare miracolosa, «come se gli angeli l'avessero portata e riportata in volo»; il suo «affannoso andirivieni dietro al miracolo quotidiano»³⁷ si conclude nel miracolo che ella stessa opera ad ogni pasto, moltiplicando pani e pesci:

Poiché aveva conoscenze nei mercati [...] non le riusciva difficile acquistare commestibili a prezzi infimi e gratuitamente ossi per il brodo, pezzi di cavoli neri e bianchi avariati e altre cosette [...] con pochissimo denaro, e senza alcuno talvolta, prendendo a credito, acquistava uova piccole, rotte o vecchie, pugni di ceci o lenticchie, zucchero scuro da fondi di magazzino [...] con sforzi sovraumani, impiegando l'attività corporea, l'attenzione intensa e l'intelligente birichineria, Benita le dava da mangiare il meglio possibile, talvolta molto bene, con delicate raffinatezze.³⁸

Donna Paca, gli altri membri della sua famiglia, gli innumerevoli bisognosi che Nina incontra sul suo cammino vivono tutti «appoggiati sulla sua fragile schiena, sostenuti dall'instancabile attività dei suoi piedi leggeri» ma anche, e soprattutto, «consolati dall'imperturbabile allegria del suo animo»³⁹. E per assolvere alle incombenze sempre nuove che le presenta la sua disposizione alla pietà al di sopra di ogni calcolo, ella si barcamena tra le proprie menzogne, affrontando una situazione sempre più intricata. Le menzogne sono la sua strategia di cura; e il silenzio è la trama su cui s'intesse l'ordito delle sue storie.

Il silenzio di Nina è altro dall'attitudine passiva di chi subisce soltanto; quella stessa che è stata attribuita alle donne, senza considerare che spesso il tacere delle donne è un modo per mantenere in vita la vita. Il silenzio di Nina non è pura deprivazione, mancanza di parola. È un silenzio attivo, articolato, strategico: una forma

35. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, trad. it., introduzione, e note di D. Urman, Milano, Garzanti, 2006, p. 52.

36. *Ivi*, p. 40.

37. *Ivi*, p. 50.

38. *Ivi*, p. 52.

39. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 99.

40. «C'è silenzio e silenzio», osserva Giovanni Gasparini. E ricordando la doppia accezione del verbo tacere, richiama il latino che distingue tra *tacere* e *silere*, laddove *tacere* assume la connotazione negativa della «astensione, dell'assenza e della privazione», mentre *silere* rimanda a un «fare silenzio che può essere significativamente orientato a certi obiettivi e valori». Gasparini, G., *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*, Milano, Mimesis, 2012, p. 8.

41. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, cit., p. 37.

42. *Ibid.*

43. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 61.

44. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, cit., p. 37.

dell'agire.⁴⁰ Allo stesso modo, le menzogne pietose con cui ella vela il proprio silenzio sostanziale sono una forma sottile di accudimento, un alimento spirituale attraverso cui ella trasmette un ingrediente altrettanto vitale del pane: la speranza.

Il romanzo mostra l'intreccio e il conflitto tra due storie. Donna Paca conserva gelosamente la memoria di un passato glorioso, e nel suo attaccamento la storia si rivela nel suo aspetto fantasmagorico, quasi uno scenario in cui si rappresenta un ballo in maschera. Sull'altro fronte c'è la storia di chi, come Nina, ai margini della grande Storia, difende piuttosto le ragioni della vita, del suo trascorrere e del suo generare e germogliare. Il confronto tra le due visioni si propone già nelle prime pagine del romanzo, in un dialogo tra Nina e la sua padrona. Laddove quest'ultima proclama il desiderio di morire, piuttosto che affrontare la vergogna della rovina, Nina protesta enunciando quello che María Zambrano chiama il suo «vangelo»:

E chi pensa alla morte? Eh no! Io mi trovo molto a mio agio in questo pazzo mondo, e ho persino un certo affetto per le piccole pene che sopporto. Morire no. [...] Venga pure tutto piuttosto che la morte, e soffriamo pure, a patto che non ci manchi un pezzo di pane, e possiamo mangiarcelo con due buonissime salse: la fame e la speranza.⁴¹

Donna Paca insiste nelle proprie ossessioni: «e tu sopporti la vergogna, tutta questa umiliazione, debiti con tutti, non pagare nessuno, vivere da bari, con mille imbrogli e bugie?».⁴² Nina conferma, ma il registro della sua risposta non è in sintonia con l'accusa. La signora fa appello all'immaginario sociale rispetto al quale hanno peso e rilievo argomenti come la perdita di dignità e l'umiliazione. Ma per Nina la dignità e l'umiliazione non sono argomenti: «alto e basso per lei non esistevano. Non la tenevano in mezzo a loro».⁴³ Così ribatte alle accuse spostando il discorso su un altro piano:

Io non so se ho [vergogna]. Ma ho una bocca e uno stomaco normali, e so anche che Dio mi ha fatto venire al mondo per vivere, e non per lasciarmi morire di fame. I passeri, mettiamo, hanno vergogna? Macché, quel che hanno è un becco...E guardando le cose come sono, io dico che Dio non ha creato solo la terra e il mare, ma che sono altrettanto opera sua i negozi di coloniali, la Banca di Spagna, le case in cui viviamo e, poniamo, le bancarelle della verdura.⁴⁴

Zambrano mette in risalto la differenza tra la falsità delle maschere sociali di cui donna Paca è succube e le menzogne pietose e benefiche di Nina. Osserva che, a motivo del loro rapporto con le ragioni della vita, quelle di Nina non sembrano menzogne inventate; sembra piuttosto che siano nate proprio come le creature viventi, tendendosi, come quelle, tra la necessità e la speranza. Nina sa che la verità nuda e cruda, nella sua brutalità, serrerebbe l'orizzonte della vita della sua padrona, schiacciandola alla necessità e facendola

precipitare nell'opacità di un tempo senza speranza: «un tempo compatto che chiude una realtà compatta, senza pori, come una roccia consumata attraverso cui non scorre una sola goccia d'acqua». ⁴⁵ La verità pura può essere sterile: una dimensione dove nulla può nascere, poiché la sua purezza diamantina «rifiuta la soffice, impura terra dove la vita germoglia». A fronte di questa verità che è «morte che non uccide», l'azione misericordiosa di Nina consiste nel mantenere in vita la sua signora a forza di menzogne, «alimentandola con una chimera». Ella rivela così un dominio sottile del tempo nella sua relazione con la vita: intrattenendo donna Paca con le sue storie sempre più rocambolesche, infarcite di dettagli succosi e descrizioni pittoresche, non si limita a distrarla e a farle passare il tempo, ma la fa sognare e, in questo modo, le apre «una modesta chimera del futuro». ⁴⁶

Galdós concepiva la religione al margine di ogni ortodossia, quale elemento di coesione sociale e di sviluppo morale. Negli ultimi anni della sua vita — quelli cui risale la composizione di *Misericordia* — si era avvicinato allo spiritualismo di Lev Tolstoj, il cui eco è chiaramente percepibile nelle pagine del romanzo. I riferimenti evangelici sono numerosi nella narrazione delle vicende e delle imprese della protagonista. Tuttavia la descrizione del personaggio di Nina non corrisponde alle vite esemplari dei santi. Nina lo dichiara esplicitamente e lo ripete in vari episodi: «Io non sono santa». E nel corso del romanzo scopriamo in lei aspetti caratteriali discutibili dal punto di vista della morale: gli scatti d'ira, l'abilità nel trattenersi il denaro («faceva la cresta più intrepidamente che qualsiasi altra a Madrid»), ⁴⁷ la stessa agile disposizione alla menzogna, che fa pensare a un esercizio praticato con un certo diletto. E tuttavia ognuno di questi tratti è ambivalente, al punto che, come fa osservare l'autore, «è difficile dire dove confluissero, confondendosi, virtù e vizio». ⁴⁸ La stessa disonestà nell'uso del denaro — «l'abitudine di sottrarre una parte grande o piccola di quel che le veniva dato per la spesa, il piacere di metterla via, di vedere come cresceva lentamente il suo fondo di monete» — oltre a essere, per Nina, «una necessità del temperamento e un piacere dell'anima», si confonde con la virtù della prudenza e del risparmio, tanto che ella fa la cresta anche sui suoi stessi averi, quando li svincola dal Monte di Pietà per tappare i debiti di donna Paca. Il suo è un agire che non segue il precetto rigido della morale, ma la guida sapiente del cuore, come indica il titolo dell'opera, *Misericordia*. E la misericordia è al di là del bene e del male, perché è dell'ordine della relazione: è sapienza e conoscenza della particolarità di ogni essere vivente contemplato nella sua miseria e nella sua gloria, nel suo specialissimo dolore e nella sua potenzialità di resurrezione.

Finalmente, scoperta nelle sue trame, Nina si risolve a parlare. Confessa quella che, agli occhi del mondo, è la sua abiezione. La mendicizia, la prigione, la vergogna, l'amicizia con un *moro*. È interessante notare, con Zambrano, che la difesa di Nina si produce

45. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 61

46. *Ivi*, p. 53.

47. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, cit., p. 40.

48. *Ivi*, p. 43.

49. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 46.
50. *Ivi*, p. 60.
51. *Ibid.*
52. *Ivi*, p. 62.
53. *Ivi*, p. 60.
54. *Ivi*, p. 61.

solo allorquando viene interpellata dalla sua signora: benché lo sguardo di donna Paca e la sua condanna poggino sugli stessi argomenti del «mondo», è solo di fronte a lei, e non di fronte al mondo, che Nina sente di dover rispondere. «Ma la signora le ha parlato come avrebbe fatto tutto il mondo: Nina al mondo intero, o in parte, non risponde, ma alla sua signora sì, proprio perché è la sua signora, nonostante parli come farebbe tutto il mondo».⁴⁹ Quel che conta è la relazione, non il giudizio della società; solo la relazione interPELLA.

Tuttavia su un elemento essenziale, proprio sull'unico che la riscatterebbe, Nina mantiene il silenzio. Tace cioè sulla ragione del proprio agire: sul fatto che tutto quanto la signora le rinfaccia, lei lo ha sopportato e continuerebbe a sopportarlo per amor suo. Nina, in altre parole, non si giustifica. Non pronuncia «la parola legittimante, giustificatrice» che la trarrebbe in salvo, perché il suo riscatto avverrebbe, in questo caso, a costo della condanna dell'altra, di colei che invece ella vuole a tutti i costi proteggere. La rivelazione del suo sacrificio ne annullerebbe l'effetto: il sacrificio dichiarato si tramuta automaticamente in reclamo, genera, anche non volendo, rimordimento. Inacidisce il cibo elargito, indurisce il cuore alleviato, blocca il fluire della comunicazione. Così commenta Zambrano:

Le argomentazioni giustificatrici mettono in salvo un individuo, un popolo. Ma... e gli altri? No; lei non poteva. La parola non si concedeva a lei per questo scopo. La verità *di* cui lei viveva non lasciava uscire queste verità. Poiché la verità che fa vivere trattiene quello a cui dà alimento [...] Così si mostra digiuno di verità quando sarebbe il momento di fare una bella figura. Allora si tace la verità e si resta in silenzio.⁵⁰

La ragione profonda del silenzio di Nina è che la giustificazione non appartiene al suo modo di stare nel mondo. Non le appartiene la possibilità di esibire il proprio essere, che è quanto si richiede a chi è sotto accusa. Esporsi, con le proprie ragioni: questo «è facile quando l'essere si è rovesciato in un personaggio, in un progetto o anche in una finalità cosciente»;⁵¹ è possibile quando l'io resta in primo piano. Ma per coloro che «non dipendono da un'idea da cui nasce la propria stima»,⁵² per coloro che vivono spossessati dell'io, nella nudità del proprio essere con e per gli altri, esibirsi diventa qualcosa di impudico e persino di pericoloso. Essi sentono, nell'intimo, che «dicendo e dichiarando il proprio essere, può darsi che questo svanisca, si offuschi o si perda in un istante».⁵³ L'essere di Nina sfugge alle definizioni e alle ragioni dei più. È tanto semplice quanto impossibile da dichiarare, «come lo è quasi sempre tutto ciò che è semplice».⁵⁴ Per questo solo l'opera d'arte può appressarne la figura sfuggente e restituire il senso del suo silenzio.

Tuttavia, quando dalla prospettiva della riflessione politica ci approssimiamo a queste figure semplici e ineffabili per cercare di definirne

il valore per il nostro presente, dobbiamo evitare l'ingenuità di pensarle come le detentrici della purezza originaria di un femminile senza macchia, dove si esprimerebbe un silenzio libero dalla maledizione della storia. L'attenzione al silenzio avviene sempre nell'orizzonte del linguaggio, e il contributo creativo delle presenze silenziose nel nostro passato non può essere colto che a partire della formulazione delle domande del presente. È la stessa Zambrano ad avvertirci di questo, interrogandoci:

È possibile che si dia una “notte oscura” senza, prima, una di quelle illuminazioni che trasformano la chiarezza abituale in oscurità? Non più di quanto si possa produrre un distacco senza che qualcosa si tenda verso la mano vuota, o uno svuotarsi della mente senza qualche parola che spunti, o un silenzio totale, un silenzio che non si fa per prestare attenzione a un rumore, foss'anche un sussurro. Un silenzio che non è creato così è mutismo, caduta nell'ombra.⁵⁵

55. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990. Trad.it. di Carlo Ferrucci: *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 90.

María Luisa Maillard García

mluisamaillard@telefonica.net
Fundación María Zambrano

Novela y novelería en María Zambrano

Novel and novelty in Maria Zambrano

Resumen

María Zambrano entiende que no es posible una comprensión total del hombre sin las aportaciones de las diversas formas de creación por la palabra. En este trabajo se pretende dilucidar si la filósofa considera que la novela, ese nuevo género que inaugura la Modernidad en Occidente, es capaz, como lo fue la Tragedia y lo es aún el género lírico, de enriquecer el conocimiento del hombre.

Palabras clave

Tiempo, novela, novelería, símbolo, impronta, realismo, realidad.

Abstract

Maria Zambrano believes it is impossible to have a complete understanding of the human being without considering the diverse forms of creation using the word. This essay aims to elucidate whether the philosopher considers that the novel, a new literary style that led to Modernity in the Western world, is capable — as Tragedy was the past, and the lyrical style still is — of enriching our knowledge of the human being.

Keywords

Time, novel, novelty, fantasy, symbol, impression, realism, reality.

Recepción: 6 de septiembre de 2017
Aceptación: 10 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 54-66

María Zambrano nunca aceptó el tiempo sucesivo, el hecho de que la historia de la humanidad consistiera en una sucesión de etapas que, en su superación, fuesen dejando atrás las ruinas de un ayer inerte. Para ella las ruinas son el símbolo de lo más viviente de la vida humana y de su transcurrir en la historia, no la huella de hechos ya acontecidos y superados, porque, según sus propias palabras, lo viviente de los acontecimientos históricos es precisamente su ruina, «lo que de ellos ha quedado». Detrás de esta negativa se encuentra el intento de comprender esa realidad hermética que es el hombre y que no se agota en el tiempo entendido como una sucesión de momentos que avanzan en la línea recta de la conciencia: «Porque la vida no está formada de momentos sino que los momentos consumen tan sólo un argumento último que necesita ser descifrado».¹

1. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 256.

Este argumento último, que sería la clave de la comprensión de «ese ser oculto a sí mismo» que es el hombre, está relacionado con el sentimiento ancestral, engendrado en la pasividad oscura de sus entrañas, de que es una criatura aparte, que, en palabras de Zambrano, es un «extravagante o un destituido», de ahí su definición de la vida como la persecución de algo inalcanzable, proveniente de la percepción clara o confusa de un hueco en su realidad: «Vivir es anhelar. La vida en su fondo último es persecución de algo».² Persecución fruto de que es un ser «en conato abierto a la esperanza», cuya sustancia es viviente. Y de ahí también su definición del hombre «como el ser que padece su propia trascendencia», que aparece ya de forma clara en *El sueño creador*, cuando Zambrano ha encontrado la vía para un conocimiento inspirado en el análisis del tiempo y en los sueños de creación por la palabra.

Se podría definir así al hombre como el ser que padece su propia trascendencia. Como el ser que trasciende su sueño inicial. Pues que el ser en la vida, así sin más, se encuentra en estado de sueño; está ahí.³

Y ese argumento último, que reaparecerá en los sueños, encuentra inicialmente una luz clarificadora en los orígenes, en la inocencia con la que los hombres primeros abrieron sus ojos al mundo y se llenaron de admiración y de temor, creando las grandes cosmogonías. Zambrano parte tempranamente a la búsqueda del momento posterior que marcará la evolución de la cultura occidental, el conflicto entre Filosofía y Poesía, las dos formas con las que el hombre comenzó a enfrentarse en Occidente a su destino de ser un «extrañado».

Cualquier intento filosófico o inspirado-narrativo, sagrado, no puede tener como supuesto otro que el sentir que el hombre es criatura aparte, que la vida no lo asume enteramente, que es propiamente un extravagante o un destituido [...] pues que ve siempre desde otro lugar que el de lo visto.⁴

El descubrimiento de la razón en Grecia fue depositario de una nueva esperanza para el hombre, pero dejó fuera todo lo que no era el ser de las cosas y las leyes del mundo: las pasiones y lo que se teje y se desteje en el tiempo, la vida concreta del hombre de carne y hueso, pues el ser, al igual que la ley, se situaba en una región atemporal: la realidad era el ser. Será la poesía, el conocimiento poético, y no la filosofía, la que continuará la búsqueda de lo que el hombre fue en sus orígenes y sigue siendo, sin tener en cuenta la evolución histórica, la de la humanidad y la suya propia:

Pero la poesía manifiesta lo que el hombre es, sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que le sucedió en el primer acto desconocido del drama en el cual comenzó el hombre, cayendo desde ese lugar irrequietado que está antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes.⁵

2. Zambrano, M., «Vivir es anhelar», en *Semana*, San Juan de Puerto Rico, 27 de enero de 1965, n.º 318, pág. 6. También en M-241-30.

3. Zambrano, M., *El sueño creador*, en *Obras completas*, vol. III, ed. cit., pág. 1022.

4. Zambrano, M., «La escisión de la vida», en *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, n.º 19, 1963, págs. 7-15. También en M-501-1.

5. Zambrano, M., *Filosofía y Poesía*, en *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 758.

6. M-521-14.

7. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 1043.

8. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 132.

Hay que aclarar que cuando Zambrano reflexiona sobre Poesía en sus primeros escritos, no lo hace exactamente sobre un género literario definido como tal, sino que habla de *poiesis* en la acepción griega de creación por la palabra y tiene en cuenta que esos ensueños, nacidos de lo más hondo de la esperanza humana y que se manifiestan en la palabra creadora, sufren transformaciones, no en su contenido, pero sí en sus manifestaciones, a lo largo de la evolución de la cultura: «La cultura es la persistencia en su transformación de los ensueños nacidos de lo más hondo de la esperanza humana».⁶ Dichas transformaciones, en el caso de los géneros de creación por la palabra, tienen su origen en que ejercen una función mediadora entre el pensamiento y el sentir originario, de ahí que los géneros literarios respondan a la evolución del pensamiento y tengan con él un estrecho trato. De ello se deriva la supremacía en las distintas épocas de unos géneros sobre otros, aunque ninguno pueda olvidar su matriz religiosa, pues en el origen tanto de los contenidos de las religiones como de las cosmogonías, y de los géneros literarios, se encuentra la vida del alma y su esperanza.

Desprendidos de las grandes religiones, con existencia ya autónoma, aparecen los grandes géneros de creación por la palabra que viene a ser como pasos de esta procesión de ensueños, de este irreprimible trascender del ser humano.⁷

Zambrano subraya la íntima relación entre Filosofía y *poiesis*, que se deja ver ya en el nacimiento de la filosofía. Según la filósofa ha sido necesaria la imagen de los dioses para hacer presente una realidad ambigua y escondida que abriese el camino a la pregunta de Tales por las cosas. Los dioses del Olimpo, al dejar al hombre desamparado, abrieron el camino de la libertad humana en su soledad. Completa así Zambrano la tesis de su maestro Ortega, mediante la cual fue el vacío de ser, habido en los dioses del Olimpo, el que hizo surgir el espíritu filosófico frente a los dioses. No solo ese vacío apostilla Zambrano. Ha sido necesario que el hombre se encontrara en una situación en que es posible la libertad de hacer una pregunta:

La pregunta primera de la Filosofía: ¿Qué son las cosas?, no hubiera podido surgir de la conciencia humana sin la mediación de estos dioses, de estas imágenes mediadoras.⁸

La imagen da paso a la idea, a la ansiada unidad, perseguida ahora por la mente, alumbrando al Dios de la idea y desatendiendo la vida del hombre y su fondo de oscuridad, ese mundo del padecer que había encontrado su manifestación en el género de la Tragedia, recogiendo lo más humano de la condición humana, su condición pasiva y trascendente, porque la tragedia es en sí la pasión del individuo, pero no solo porque padece sino porque aspira a ser.

Si la pregunta que da nacimiento a la filosofía hunde sus raíces en la ausencia de ser habida en las imágenes de los dioses, la tragedia nacerá

dando figura a las pretensiones de existir en que consiste la condición humana.⁹

La Tragedia, género literario sobre el que Zambrano no dejará nunca de reflexionar, a veces comparándola con el género literario de la novela, ya no tendrá cabida en el mundo que alumbró la modernidad, aunque no desaparecerá del todo pues no puede desaparecer el oscuro fondo del que surge y que forma parte de la condición humana. Se dejará ver de forma indirecta en algunas novelas, pero fundamentalmente la tragedia se irá desplazando a lo social y a la historia porque aparece la tragedia allí donde se cree y lo que se cree es la realidad.¹⁰ Y no hay creencia mayor en el hombre contemporáneo que la de la historia y su progreso indefinido y en ella acabará cifrando el hombre su existencia, desde que Hegel estableciera la historia como necesidad inexorable del espíritu.

La ruptura entre Poesía y Filosofía se había producido en un proceso mediante el cual la Filosofía transformó lo sagrado en lo divino, en la pura unidad de lo divino, y se consumó con la condena platónica de la Poesía. Filosofía y Poesía seguirán ya caminos diferentes: el camino del método y el camino de la inspiración. Ya en el mismo arranque del filosofar de Zambrano, presente en su temprano artículo «Hacia un saber sobre el alma», existe la reivindicación de una razón poética, es decir, de una razón que acabe con la discordia entre Filosofía y Poesía y tenga en cuenta el sentir originario que se refugió en la Poesía, desde la intuición de que un saber completo sobre el hombre no podrá ser posible sin las aportaciones de las diversas formas de creación por la palabra, que ella llamará, como hemos indicado, Poesía, en su acepción griega de *poiesis*, capaces de recoger la vida del alma:

Pero había un doble saber: por una parte saber de la razón que domina; y de otra, un saber, un decir poético del cosmos, de la naturaleza, como no dominable.¹¹

Esa consideración de la Poesía como toda forma de creación por la palabra, sin diferenciación de géneros, se mantendrá en la primera etapa del pensar de Zambrano. En 1938 encuentra en una novela de Galdós, *Misericordia*, una de las categorías claves de la vida humana y en 1939, en su libro *Pensamiento y Poesía en la vida española*, defiende el realismo español como forma de conocimiento, en sus modalidades de novela y poesía, «Novela y poesía funcionan sin duda, como formas de conocimiento», reiterando que incluye a la novela como género de poesía «tomando como género de la poesía, igualmente la novela».¹²

No será hasta finales de los años cuarenta cuando Zambrano, tanto en sus artículos como en la serie de ensayos que irá elaborando para el proyecto de un libro, que en principio querrá llamar «Pensamiento y Poesía en la vida española, parte II», posteriormente, «Camino

9. *Ibidem*, pág. 135.

10. Para desarrollar la idea de creencia en Zambrano, a partir del concepto inicial de su maestro Ortega, remito a mi artículo «El concepto de creencia en Zambrano», Barcelona, *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 13, 2012, págs. 30-39.

11. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, en *Obras completas*, vol. 1, ed. cit., pág. 436.

12. Zambrano, M., *Pensamiento y Poesía en la vida española*, en *Obras completas*, vol. 1, ed. cit., págs. 575, 577.

13. Jünger, E., *Acerca del nihilismo*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 34.

de España» y que finalmente verá la luz de forma parcial como *España, sueño y verdad*, comenzará a reflexionar sobre la especificidad de ese nuevo género que alumbró la modernidad, la novela, y lo desgajará parcialmente de su concepción de poesía, limitando sus posibilidades como forma de conocimiento del hombre y enriqueciendo la mirada sobre la literatura contemporánea.

Zambrano se introduce así en un debate que no es ajeno al mundo moderno. Filósofos y poetas —seguimos entendiendo con Zambrano a la novela dentro de la Poesía— han mantenido estrechas relaciones, desde que en los albores de la modernidad, un libro de filosofía, *El discurso del método* de Descartes, y una novela, *El Quijote*, con apenas treinta años de diferencia, señalaran el nuevo rumbo de la cultura occidental por la senda de la razón. No dejará desde entonces de dialogar la novela con la filosofía. Zambrano señala en *Filosofía y Poesía* el intento fallido de unir ambas disciplinas —entendiendo ahora exclusivamente poesía como género lírico— como forma de conocimiento superior en el romanticismo, pero no hay que olvidar que uno de los arranques del movimiento romántico fue la publicación en 1774, en el seno del movimiento *Sturm und Drang*, de *Las desventuras del joven Werther* de J. W. Goethe. La novela decimonónica y el realismo narrativo mantendrán estrechas relaciones con el positivismo, que llegarán a su culminación en el Naturalismo de É. Zola y el surrealismo tendrá a gala sustentarse en el freudismo y, en parte, en el marxismo; mientras que poco a poco el nihilismo, presente ya en las obras de Dostoievski y explicitado en Nietzsche cómo la devaluación de los supremos valores se irá apropiando del mundo contemporáneo y reflejándose en la novela. Como señala en 1980 E. Jünger, después de citar una larga lista de autores, entre ellos Proust, Kafka, Wolfe, Trakl, Rilke, Rimbaud, Malraux, Benn, Hemingway y Graham Greene:

Todo ello [el nihilismo] ocurre también literariamente, incluso inmediatamente de manera literaria, y por cierto, de modo más unitario y claro de lo que supone el coetáneo. El gran tema es desde hace cien años el nihilismo, tanto si se expone como activo o como pasivo [...] Entonces se trastoca el tema en resistencia; se plantea la pregunta de cómo puede sostenerse el hombre frente a la aniquilación en la resaca del nihilismo. Este es el giro en el que estamos metidos; es la demanda de nuestra literatura.¹³

En sus primeros escritos Zambrano defiende que la novela es una de las formas de expresión y manifestación de la vida humana, capaz de alumbrarnos sobre categorías básicas de la vida, como a ella le sucedió con personajes como Nina y, ya en los años setenta, con Tristana. Sin embargo, conforme avance en sus reflexiones se dará cuenta de que la novela moderna refleja no ya todo aquello que el pensamiento racionalista dejó atrás como sucedió en Grecia con la Tragedia, sino la situación del hombre contemporáneo que ha negado cualquier tipo de mediación con lo sagrado, entendido como

el sentir originario, que ahora adopta la máscara de la nada. Coincide así con Jünger en señalar que ese es el gran reto del hombre contemporáneo:

La nada se irá abriendo camino en la mente y el ánimo del hombre contemporáneo como sentir originario. Es decir: en los infiernos del ser [...] Parece como si el hombre de hoy librase con la nada un cuerpo a cuerpo, como si hubiera intimado con ella más que hombre alguno.¹⁴

Novela y pensamiento aparecerán hermanados, pero ahora no por el lado de la creación sino por el de la razón y el del nihilismo, en el afán de crear desde la nada que aún sigue siendo la apuesta del arte contemporáneo.

Así una de sus conclusiones en *El sueño creador*, obra en la que analiza con más profundidad la creación por la palabra a través de su análisis del tiempo, de los múltiples tiempos de la vida humana, sigue manteniendo la definición de la novela por su ambigüedad, ahora quizá con mayor radicalidad ya que postula que la novela es «la fatal contrapartida del racionalismo europeo clásico»:

Así como la Tragedia griega es la réplica a la metafísica griega, aunque la preceda, la novela es la fatal contrapartida del racionalismo europeo clásico.¹⁵

El camino ha comenzado en 1947 cuando publica en la revista *Sur* de Buenos Aires «La ambigüedad de Cervantes», que será posteriormente integrado en su libro *España, sueño y verdad*. Allí señala la característica principal de este nuevo género que inaugura la modernidad: la ambigüedad. La ambigüedad proviene de que la novela se ha desprendido de su origen, el cuento y el mito, y con él de la necesidad de elaborar esas imágenes que «sostengan y orienten el esfuerzo de ser hombres», y se ha reducido al nivel del hombre, tanto en el protagonista como en el autor, cuya conciencia en nada sobrepasará la conciencia que define la época moderna, emancipada de lo divino:

La ambigüedad de la novela procede, al parecer, de que está al nivel del hombre, de que la conciencia creadora de su autor en nada sobrepasa a la conciencia que define nuestra época, a nuestro mundo, emancipado de lo divino.¹⁶

Esta ambigüedad, fruto del hermanamiento con el pensamiento triunfante en la modernidad, afectará a la concepción de uno de los pilares básicos de la vida humana y que ya desde los años sesenta es motivo principal de su reflexión, el tiempo. El tiempo de la conciencia reducido a lo humano es el tiempo sucesivo de pasado, presente y porvenir, es el tiempo que renuncia a esa apertura que da lugar a la inspiración y que ella desarrollará ampliamente en *El sueño creador*. El novelista moderno devaluará esas imágenes simbólicas que

14. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., págs. 211-214.

15. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 1068.

16. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 688.

17. *Ibidem*, pág. 695.

18. *Ibidem*, pág. 695.

19. Ortega y Gasset, J., *En torno a Galileo*, en *Obras completas*, t. v, Madrid, Alianza, pág. 137.

traspasan el tiempo, y que responden a un ensueño ancestral, en la novelería de un personaje que se inventa a sí mismo y se analiza en la recién descubierta soledad de su conciencia y en la aventura de la libertad, el nuevo sueño del hombre contemporáneo:

Tal parece ser la acción profetizada por Cervantes: ver convertida en vida novelesca, en liviana novelería, la tragedia que viene de la integridad de obedecer a un ensueño ancestral, a un dios desconocido que nos atrae para dejarnos luego en el abandono.¹⁷

Todavía en este momento de su reflexión Zambrano confía en que el nuevo rumbo de la filosofía, ya sea razón vital, existencialismo o personalismo, sea capaz de ensanchar la conciencia para dar cabida a la integridad del hombre, a su ser indigente volcado en la esperanza y con ello lograr la confluencia de Filosofía y Poesía a través de la novela:

Si se logra el intento [ensanchar la conciencia], la novela no comportará una condenación, será el punto en que coincidan Filosofía y Poesía. El tiempo creador donde nace el ensueño personal se abrirá paso en la claridad de la conciencia.¹⁸

En 1959, fecha en la que Zambrano publica en *Ínsula* «Nina o la Misericordia», su segundo escrito sobre la novela de Galdós, integrado posteriormente en el libro *La España de Galdós*, Zambrano no abandona el concepto de ambigüedad, que comienza a denominar «novería» como elemento limitador, pero ya en este libro, como posteriormente en *El sueño creador*, salvará el género a través de algunas novelas, y nos ofrecerá algunas nuevas claves para la diferenciación entre novela y novelería.

No puede Zambrano dejar de polemizar con la razón narrativa o histórica de su maestro, de la que llevaba más de una década distanciándose. Para Ortega la vida es acontecer en el tiempo sucesivo de la conciencia y, por tanto, contar ese acontecer sería la única forma de comprenderlo. La novela, al desplegar la vida de un personaje, comparte con la vida del hombre concreto una serie de categorías que ha ido elaborando a la hora de centrar su filosofía en la vida humana como realidad radical: proyecto, vocación, futurición, circunstancia, ejecutividad. Por todo ello identifica la vida del hombre como una novela:

Nos construimos, exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes, y si no lo fuéramos irremediablemente en nuestra vida, estén ustedes seguros que no lo seríamos en el orden literario.¹⁹

Zambrano, al hilo del desarrollo del personaje de Nina, defiende que la verdadera historia del hombre no es semejante a una novela, sino que por el contrario la acción humana por excelencia sería «deshacer la congénita novelería de la vida humana», es decir, liberarla de la

tarea de inventarse un ser en la claridad de su conciencia. Para la filósofa hay una realidad última de la vida que no se reduce a razón, el sentir propio que nos constituye, ese argumento último que buscamos desde nuestra indignación y que nos abre a un tiempo diferente al sucesivo de la conciencia, el tiempo de la inspiración. La ambigüedad congénita de la novela respondería, nos dirá más tarde en *El sueño creador*, al ambiguo sueño de la libertad que inaugura la época moderna, el más decisivo habido hasta ahora: «los personajes de novela padecen y actualizan el sueño de la libertad».²⁰

Pero lo que nos interesa ahora para seguir ahondando en la diferencia entre novela y novelería es seguir rastreando los elementos diferenciadores que nos ha ido señalando Zambrano, y en su segundo escrito sobre *Misericordia* avanza uno de los más decisivos, junto con el ya señalado del trato con el tiempo que utilizará para defender la obra de Proust: la capacidad simbólica de los personajes, capaces de crear imágenes que nos sostengan y orienten en nuestro esfuerzo de ser hombres. Para María Zambrano el hombre está lleno de imágenes, aunque no lo reconozca y no hay situación vital en que una imagen no presida sus acciones o las oriente. Es esa la capacidad del símbolo que nos hace ver de forma inmediata una realidad, aunque su reflexión posterior sea inagotable, de ahí la persistencia de ciertos personajes míticos en nuestra cultura. La novela que no es novelería sería aquella capaz de proporcionarnos esas imágenes que solo el símbolo puede sustentar. Y Zambrano lo demuestra desplegando el personaje de Nina en una cadena de símbolos, la mendiga, la paloma, el agua, el ángel de dintel. La novela de Kafka que Zambrano salvará de la «novelería» estará presidida también por un símbolo, al que añadirá un componente trágico, introduciendo así un nuevo y último elemento, al que ya ha habido recurrido en 1943 para enfocar las novelas de Galdós: lo trágico.²¹

No vamos a abundar en las diferencias entre Tragedia y Novela que Zambrano trató suficientemente en sus escritos. En la tragedia, señala la filósofa, no hay libertad porque es una procesión de las entrañas en una atmósfera onírica, de ahí su carácter litúrgico; mientras que la novela es la aventura de la libertad. La Tragedia es un sueño instantáneo que se desentraña, mientras en la novela el protagonista asiste a su sueño desde la conciencia y su tiempo sucesivo; pero sí subrayar que para Zambrano la tragedia crea orden y equilibrio porque nos ofrece ese conocimiento del argumento último en que consiste ser hombre: su alteridad:

La tragedia crea orden y equilibrio porque conjura al mismo tiempo que revela los múltiples *daimon* que asaltan el corazón humano. El *daimon* no es sino la cifra de la situación en que se encuentra espontáneamente toda vida humana, todo hombre: estar fuera de sí, enajenado.²²

En el caso de Kafka, el símbolo de su novela será una construcción, un castillo, y su componente trágico un personaje que tiene que

20. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 1068.

21. Zambrano, M., «Las mujeres en la España de Galdós», en *Revista Cubana*, n.º XV, 1943, págs. 74-97. Integrado como capítulo en *España, sueño y verdad*.

22. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 241.

23. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 721.
24. Zambrano, M., *El sueño creador*, *op. cit.*, pág. 1075.
25. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 203.

vivir de forma inexorable frente a lo inaccesible, desplegando en la narración el «sueño del obstáculo». El protagonista de Kafka se mueve como el personaje de un sueño, cuya impasibilidad no es otra cosa que cosificación y deshumanización, de ahí que denomine la obra de Kafka «La novela-Tragedia». También habrá un componente trágico en la obra de Proust, la memoria, la múltiple memoria en todos los planos de su discontinuidad, que se convierte en el verdadero personaje trágico de la novela. Respecto a las novelas de Galdós, uno de sus autores preferidos, también subraya tempranamente un componente trágico: la tragedia de la individualidad, ya que en el abigarrado mundo de sus novelas a todo conato de existencia individual le aguarda un abismo:

Este mundo de la novela galdosiana más que de novela es de tragedia: de la tragedia de la individualidad.²³

Es en *El sueño creador*, a partir de sus reflexiones sobre el sueño, el tiempo que propicia y la creación por la palabra, donde Zambrano salva de forma definitiva al *Quijote*, novela sobre la que, como hemos visto, llevaba reflexionando desde 1947 y que le había orientado inicialmente sobre la ambigüedad del género. En el apartado «La novela: *Don Quijote*, la obra de Proust» de *El sueño creador* sigue enfrentándose a la concepción de la razón narrativa de su maestro Ortega, y en concreto a su definición de la vida humana como novela, puesto que el hombre, al tener que hacer su vida, se elige a sí mismo, igual que el novelista elige a sus personajes: «Pero antes de elegirse, está el ensoñarse, es decir, el elegirse en la semi-libertad», le responde la discípula. Es eso precisamente lo que hace Cervantes con su personaje, al que dota de una unidad que trasciende los diversos planos de la novela y lo libera de toda novelería al hacerlo obediente a un sueño ancestral, el del amor a Dulcinea, el amor hacia algo irreal y al mismo tiempo capaz de contenerlo y sostenerlo todo. Y entonces, añade Zambrano, se produce la transformación del tiempo sucesivo, en un tiempo uno, que se cierra en un círculo: el inicio y el fin del cumplimiento total de una vida:

Y cuando este género de unidad aparece, la novela entra en el reino de la poesía. Es poema, siendo apurada novela, porque todo lo que es humana creación entra en la poesía cuando se logra. Lo que quiere decir tan sólo que el originario, inicial sueño ha entrado en el orden de la creación: en el orden.²⁴

Dulcinea y el *Castillo* de Kafka entrelazarían sus manos a través de este *topoi* simbólico: «Lo inaccesible que se cierne sobre todo esfuerzo humano como enigma permanente».²⁵ Un absoluto que simboliza no solo un mundo hermetizado sino la situación básica de todo hombre.

Por diversos caminos, Zambrano ha salvado de la novelería fundamentalmente a cuatro autores de la modernidad —no hemos considerado *La Celestina*, por ser aún un género en transición—

que se pueden considerar clásicos, Cervantes, Galdós, Kafka y Proust, aunque también valore la obra de Dostoievski. No analizará sin embargo la evolución de la novela moderna, como no seguirá analizando, a partir de los años cincuenta, la evolución del arte contemporáneo, aunque sí nos irá dejando algunos apuntes. En fechas muy próximas a sus últimas reflexiones sobre la novela, en 1964, en su artículo «Realismo y realidad»,²⁶ Zambrano ofrece otro elemento diferenciador, ahora sí vertido sobre la evolución posterior de la novela contemporánea, que entraría ya en el rango de «novelería»: la distinción entre realismo y realidad.

Ya hemos indicado cómo Zambrano defiende la novela realista y el realismo español como forma de conocimiento en 1939; sin embargo en el proceso de su pensamiento y también desde fecha temprana ha definido la realidad «como todo lo que hay aunque el pensamiento no le haya concedido el ser».²⁷ Para Zambrano la realidad del hombre no se limita a «hechos psíquicos de conciencia», como tampoco acepta la reducción del mundo sensible a materia. Y esa es la dirección que seguirá el pensamiento contemporáneo y que reflejará la novela. Por ello, en el artículo antes mencionado se refiere de forma expresa a «los plurales realismos de la literatura y de las artes» que pretenden ofrecer la realidad de modo directo e inmediato. No se escapan a su crítica la pintura abstracta y los diversos formalismos que entiende como «una especie de realismo» ya sea de ciertos estados de ánimo o de ciertos aspectos irreales de la realidad histórica o social. La consecuencia es que las imágenes de la vida son sustituidas por «improntas», siempre, señala Zambrano, situadas en un tiempo presente, aunque hablen del pasado, eliminando toda la complejidad del tiempo cósmico y humano.

¿Qué entender, pues, por realidad, si aceptamos que ella sea lo que nos ofrecen esas nuevas direcciones del arte y la literatura contemporáneos? Pues que mientras novela y poesía transcriben hechos, situaciones, circunstancias, las obras del «abstractismo» presentan «eso», movimientos, líneas en formación, ¿formas de desintegración? ¿Galaxias de una futura vida o cenizas de pensamiento?

En fechas muy próximas, entre los años 64 y 65, Zambrano prepara un artículo para *Semana* que no llegó a ser publicado y que llevaba por título «Los supuestos de la palabra». Allí Zambrano lamenta de forma clara la evolución de la literatura contemporánea y señala que el lenguaje no pudo nacer en la soledad a la que el pensamiento ha conducido al hombre actual y que esta soledad lleva a un empobrecimiento visible en la literatura:

El aislamiento del individuo de hoy, atento solo a sus necesidades y problemas, ha traído el empobrecimiento del lenguaje, el creciente mutismo visible en el teatro de vanguardia, en la literatura. Pues si nadie me habla, ¿cómo voy a hablar? Si nadie me llama, ¿cómo voy a contestar?.²⁸

26. Zambrano, M., «Realismo y realidad», en *Semana*, San Juan de Puerto Rico, 1 de noviembre de 1964, n.º 316, pág. 4. También en M-301-1.

27. «[El poeta] Quiere la realidad, pero la realidad poética no es solo lo que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás», *Filosofía y Poesía, op. cit.*, pág. 695.

28. Zambrano, M., M-289- 1.

29. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 688.

30. Fuentes, C., *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.

31. Véase «Tragedia y novela: el personaje», en *El Nacional*, 24 de octubre, 1957. También en M-31.

32. «La prosa: esta palabra no solo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal, de la vida. Decir que la novela es el arte de la prosa no es, pues, una perogrullada; esta palabra define el sentido profundo de este arte», Kundera, M., *El telón*, Barcelona, Tusquets, 2005, pág. 20.

33. «Una representación elevada presupone una vida elevada, la voluntad de una. Nosotros nos hemos vuelto prosaicos», Musil, R., *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, pág. 412.

34. Delgado-Gal, A., *Buscando el cero*, Madrid, Taurus, 2005, pág. 20.

Lo que nos interesa ahora para finalizar esta reflexión sobre el género de la novela en Zambrano es plantearnos si la pregunta reiterada de Zambrano y que comienza ya en el artículo mencionado de 1947, «La ambigüedad de Cervantes» —«¿Sucederá tal vez que lo humano no sea la mejor medida de lo humano? ¿No estamos frente a un conflicto, el más hondo de nuestra época humanista?»—²⁹ ha encontrado respuesta en algunos filósofos y críticos de la novela contemporánea que consideran, al igual que Zambrano, que, en este género que alumbra la modernidad, se impone como tema central el enigma de ser hombre, aunque la novela contemporánea no es capaz de asumir tal reto. Debemos señalar ahora que tanto la reflexión de Zambrano como la de los autores que a continuación vamos a mencionar se vierte sobre la herencia ilustrada de Occidente y la apuesta de sus vanguardias artísticas, lo que no quiere decir que «en los confines de la centralidad europea» la novela no se haya abierto camino, como señala Carlos Fuentes,³⁰ en lo que fueron las antiguas colonias del Occidente ilustrado.

Tanto filósofos como novelistas y críticos han coincidido en los elementos formales que diferencian el género de la novela de géneros literarios anteriores y Zambrano, tal vez siguiendo la estela de su maestro Ortega, tampoco ha sido ajena a dichos elementos que en alguna ocasión ha señalado en sus escritos,³¹ como por ejemplo, la importancia del ambiente que modela no solo la trama sino que condiciona a los personajes y el hecho de que dicho ambiente sea igualador de cualquier manifestación de la realidad. Rasgo capital destacado por la mayoría de los autores bajo diversos conceptos, como es «la prosa de la vida»,³² en Milan Kundera, o el retroceso del *epos*³³ de la épica, ya que hemos renunciado a una vida elevada, en Robert Musil. Actualidad a la que añaden críticos como Aguiar e Silva otro rasgo determinante: su gran libertad formal ya que carece de modelos ilustres en la literatura grecorromana. Para Erich Auerbach, en su gran libro *Mímesis*, la novedad del realismo moderno consiste en que se desliga de la teoría clásica del nivel, mediante lo cual el realismo no es aplicable a situaciones que se refieran a lo clásico o lo sublime.

¿Logra la novela contemporánea asumir el reto de clarificar la vida del hombre, desde «la prosa de la vida», integrando en ella lo clásico o lo sublime, es decir imágenes que nos orienten en nuestra vida de hombres?

Álvaro Delgado-Gal, en su libro *Buscando el cero*, constata un hecho que, tal vez por su obviedad, no es señalado con frecuencia: que en la novela de esta última etapa ya no hay personajes memorables. Los últimos personajes inscritos en nuestro imaginario colectivo se encuentran en la gran novela realista del siglo XIX: «Ni Kafka, ni Joyce, ni Proust, novelistas máximos del siglo XX, han creado personajes que sirvan para que el hombre culto organice o confiera estructura a su vida moral».³⁴ Señala este autor que una de las causas

podría ser la eliminación del argumento o «tópico» como propuesta de las vanguardias literarias. El «tópico», señala el autor, manifiesta situaciones esenciales del ser humano reelaboradas por la cultura y en ese sentido, es un esquema regulador de la creación literaria. La eliminación del tópico supone la eliminación del arquetipo.

El tópico es al arquetipo lo que un medio natural a la criatura que nace y se desarrolla en él. Desaparece el tópico y desaparece el arquetipo. Es más: muere el tópico y muere la acción dramática.³⁵

No renuncia por ello la novela en su etapa experimental a aquello que según tantos autores la constituye: el intento de arrojar luz sobre el enigma del hombre. Uno de los caminos escogidos será el monólogo interior que Joyce llevó a su perfección, como forma de exploración de la psique y, muy próximo a este mecanismo, la descripción de una conciencia cualquiera en un momento insignificante de su vida, a base de disgregar la realidad en un reflejo de conciencias múltiples. H. Broch, quien reconoce sin tacañería el *Ulises* como obra de totalidad, señala su deuda con el pensamiento positivista de la época. El libro, dice, «es un gigantesco —por lo minucioso— registro de cuño naturalista»³⁶ y vincula el método de Joyce con la situación científica de la época y la lógica que ha conducido a semejante situación: la disolución de la materia física por funciones matemáticas sería semejante a la disolución del objeto mediante el lenguaje.

A Milan Kundera, quien coincide con Ortega y Gasset y María Zambrano en que «todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo»,³⁷ no se le escapa la paradoja del monólogo joyceano y concluye al respecto que «cuanto mayor es la lente microscópica que observa el yo, más se nos escapa el yo y su unicidad».³⁸ La cuestión estribaría en la posible captación de la unidad de una vida que, según Zambrano, es una exigencia de la vida humana y la renuncia de la novela experimental a buscar tal unidad. ¿Fue un camino cegado el de la novela experimental? H. Broch, por ejemplo, no acepta que las posibilidades de la novela se hayan agotado, sino que más bien nos encontramos en los finales de una historia que se muestra profundamente hostil al arte y a la novela en particular. Tesis que también defiende Milan Kundera: «La Europa en que vivimos ya no busca su identidad en el espejo de su filosofía o sus artes».³⁹ La novela, según Broch, debería recuperar lo fantástico y lo quimérico: «¿Es posible eliminar del mundo el acto de contemplar cuando, en definitiva, este forma parte del mundo? ¿No contiene el mundo, tal como es realmente, asimismo lo fantástico, lo quimérico incluso que el sujeto consigue aprehender?».⁴⁰ Por su parte Milan Kundera, quien no se considera heredero de la tradición novelística de la ilustración triunfante en Occidente, que seguiría la secuencia clasicismo-racionalismo-vanguardias, sino de la tradición antirretórica y anticonfesional, que seguiría la secuencia Contrarreforma-Barroco-Romanticismo, defiende una novela que, sin renunciar al

35. *Ibidem*, pág. 177.

36. Broch, H., *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974, pág. 239.

37. Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 33.

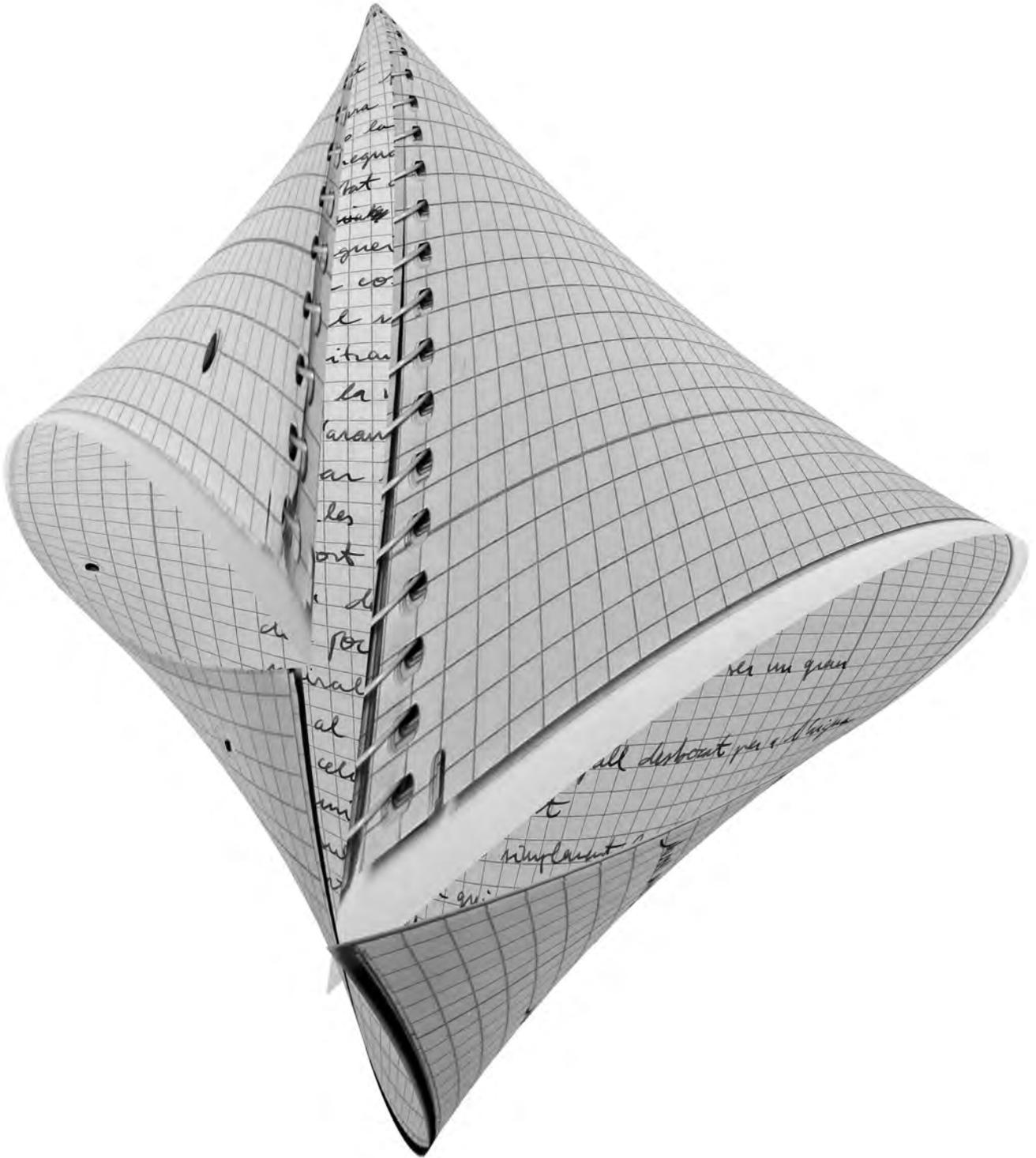
38. *Ibidem*, pág. 35.

39. Kundera, M., *El telón*, Barcelona, Tusquets, 2005, pág. 192.

40. Broch, H., *Poesía e investigación*, *op. cit.*, pág. 284.

mundo del sueño y de la imaginación, se configurase como esfera privilegiada de las paradojas terminales de la época, donde la victoria total de la razón conduce a que sea lo irracional lo que se apodera de la escena del mundo, o donde la libertad del hombre se encuentra menguada hasta límites insoportables por el peso de la historia.

Las palabras de Zambrano en el prólogo a la reedición de *Persona y democracia* «La crisis de Occidente ya no ha lugar apenas. No hay crisis, lo que hay más que nunca es orfandad», ¿serán aplicables a la novela, ese nuevo género que alumbra la Modernidad en Occidente?



María J. Ortega Máñez

Universität Wien
maria.ortega@univie.ac.at

*Desencantar a Dulcinea, o Zambrano novelando a Cervantes**

Disenchanted Dulcinea, or Zambrano novelizing Cervantes

Recepción: 29 de septiembre de 2017
Aceptación: 7 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 68-80

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2018.19.7

Resumen

Este trabajo aborda la idea de novela de María Zambrano a la luz de su reflexión sobre el *Quijote*. La hipótesis explorada viene dada por la definición zambraniana de novela como «lugar de revelación». A través de un análisis del problema de la ambigüedad, del personaje de Dulcinea y del uso excepcional del género narrativo que Zambrano hace en «Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea», se concluye apuntando a una doble caracterización: de la novela, basada en el suceso y en la historia vivida, y de la verdad —contenido de la revelación— como proceso de creación.

Palabras clave

Novela, Zambrano, *Quijote*, ambigüedad, Dulcinea.

Abstract

This paper tackles Maria Zambrano's idea of the novel in light of her assessments of *Don Quixote*. The hypothesis explored comes from Zambrano's definition of the novel as a «place of revelation». Through analysis of the question of ambiguity, the character of Dulcinea, and the particular use of narrative by Zambrano in the text «Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea», we can conclude a dual characterization: on the one hand, the novel based on the unfolding of events and lived history, and, on the other, the truth – the content of revelation – as a process of creation.

Keywords

Novel, Zambrano, *Quixote*, ambiguity, Dulcinea.

Quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada, que no haya más que ver; [...] cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana.

M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (II, 74)

Ya que de seres vivientes y humanos se trata: de tanta personal y verídica historia.

M. ZAMBRANO, *La España de Galdós*

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto financiado por el FWF Austrian Sciences Fund: AP 29115 21, «Calderón cómico». Mi agradecimiento a Ana Bundgård por sus comentarios.

Se dan varias circunstancias que hacen de Barcelona símbolo relevante para nuestro asunto. La primera, y que da lugar a este texto, es la labor que desde hace ya veinte años viene realizando el Seminario María Zambrano desde la Universidad de Barcelona. En segundo lugar, es en Barcelona donde se publica el libro de María Zambrano al que más nos referiremos aquí, *España, sueño y verdad* (Edhasa, 1965), estando su autora en el exilio; es decir, el *lugar* donde ven la luz esas páginas que desentrañan el sueño y la verdad de España es Barcelona. Por último, Barcelona es el lugar en que Don Quijote es vencido, lo más lejos que Cervantes hizo llegar al caballero de La Mancha, el confín de sus aventuras. Pero es también donde Don Quijote ve impresa su historia apócrifa (II, 62); donde se sitúa, por tanto, el cruce insólito —por mor del arte e invención de su autor— entre la historia que se está haciendo y la que se está escribiendo al mismo tiempo, la *mise en abîme* de vida en literatura sustanciada en el encuentro del personaje con su copia.

Todas estas circunstancias alusivas no pueden ser anodinas, tratándose de María Zambrano. Más bien parecen apuntar hacia cierto *logos* del lugar, o *razón topográfica*, al decir de Ortega y Gasset;¹ máxime en lo que respecta al tema que nos ocupa. Puesto que la novela es, para Zambrano, *lugar*. Por dos veces la denomina así. En *España, sueño y verdad* designa el *Quijote* como «lugar de revelación».² En *La España de Galdós*, refiriéndose a este autor, caracteriza la novela como «lugar de salvación».³ Revelación y salvación: algo trascendente, pues, tiene lugar en la novela; algo, como sendos títulos y planteamientos indican, de España.

En lo que sigue abordaremos las ideas de María Zambrano sobre la novela a la luz de su reflexión en torno al *Quijote*. A modo introductorio, estableceremos el marco de dicha reflexión. Analizaremos a continuación el problema que la filósofa plantea bajo la noción de *ambigüedad*, referida a la novela. Seguiremos como hilo de Ariadna esa primera hipótesis: la novela —el *Quijote* en este caso— como *lugar de revelación*, preguntando de qué y en qué modo a los textos zambranianos de tema cervantino. De todos ellos⁴ nos centraremos en los tres recogidos en *España, sueño y verdad*, pues, entre otras razones, de la misma manera que Zambrano hace allí de Dulcinea la clave del secreto —estribando en ello en gran medida, pensamos, su originalidad a este respecto—, por nuestra parte haremos de ella —función y representación— la meta de nuestra andadura exegética, la cual nos conducirá en última instancia a caracterizar la operación llevada a cabo por Zambrano como *desencantamiento* de aquello que Dulcinea simboliza, así como a sendas concepciones de novela y verdad latentes en la autora.

Introducción. Un programa: pensar España a través del *Quijote*

Cabe señalar, para empezar, que el pensamiento sobre el *Quijote* constituye un programa filosófico en el que Zambrano se inscribe,

1. Ortega y Gasset, J., «Introducción a un “Don Juan”», en *Obras completas* VI, Madrid, Taurus – Fundación Ortega y Gasset, 2006, págs. 184-194. Señalábamos la relevancia del lugar en el pensamiento zambranio en «Lugares de la razón poética: María Zambrano en la frontera franco-suiza», *Boletín Hispánico Helvético*, 27, primavera de 2016, págs. 105-130. Véase asimismo Rivera L., «Pensar el lugar», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 16, noviembre-diciembre de 2015, págs. 96-102.

2. Como queda de manifiesto en el reproche que dirige a Unamuno, consistente en haber soslayado en su *Vida de Don Quijote y Sancho el lugar* de la revelación —la novela— en que está inmerso su protagonista. Cf. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 16.

3. «de tanta personal y verídica historia, sumergida en esa especie de océano que es la historia nacional, de cuya resaca parecen venir a depositarse en ese *lugar de salvación* de la novela galdosiana. Pues en esto aparece la condición de verdadero autor de Galdós: en que acoge y rescata a sus criaturas —nos referimos, ante todo, a las novelescas—, sacándolas de las aguas amenazadoras donde se hunden las criaturas por nadie miradas; dándoles un nombre, y hasta un «ser», al poner en claro —en limpio— su historia». Zambrano, M., *La España de Galdós*, Madrid, Taurus, 1959, pág. 7.

4. *La reforma del entendimiento español* (1937), *La mirada de Cervantes* (1947), *La liberación de Don Quijote* (1947), *La ambigüedad de Cervantes*, *La ambigüedad de Don Quijote*, *Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea* —estos tres últimos ahora recogidos en *España, sueño y verdad* (1965)—, *La novela: Don Quijote. La obra de Proust* (1965) —incluido en *El sueño creador* (1986)— y el discurso de recepción del Premio Cervantes (1989).

5. Véase la llamada «polémica de la ciencia española», y el posterior debate sobre «el ser (o problema) de España». Hay una referencia a la cuestión en Zambrano: «España despierta soñándose», en *Delirio y destino, Obras completas* VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, págs. 890-894.

6. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 167.

7. Zambrano, M., *España, sueño y verdad, op. cit.*, pág. 15.

8. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote, op. cit.*, pág. 167.

9. *Ibidem*.

10. Zambrano, M., «Pensamiento y poesía en la vida española», en *Pensamiento y poesía en la vida española*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000.

11. *Ibidem*.

como ella misma ratifica al referirse en las primeras páginas de «La ambigüedad de Cervantes» a sus predecesores Unamuno (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905) y Ortega (*Meditaciones del Quijote*, 1914). Es de destacar que, tras siglos de invisibilidad de grandes nombres e/o ideas hispánicas en el terreno de lo filosófico y su consiguiente descrédito,⁵ el siglo xx conozca un auge de pensadores de extraordinaria importancia, y que uno de sus denominadores comunes sea precisamente la atención que todos ellos dirigen al *Quijote*. Partiendo de la consideración de la obra maestra como equívoco,⁶ mito,⁷ condensación enigmática de lo español, las generaciones del 98, del 14 e incluso del 27 pretenderán descifrar en él, consecuentemente, la esencia y el destino de España.

Esta asimilación entre los sentidos de la historia de España y el del libro de Cervantes es un hecho admirable del que, siguiendo el imperativo filosófico original del *thaumazein* griego, cabe sorprenderse: primero, que España (entendida como pueblo, agente histórico) constituya en sí un problema filosófico; y segundo, que el descifrarlo pase por la exégesis de una obra literaria. Cumbres espirituales universales, *Fausto* o la *Divina comedia* han generado infinidad de lecturas y son objeto de gloria nacional, pero no concentran para sus respectivos pueblos, como para nosotros el *Quijote*, «el problema de nuestro destino».⁸ Tampoco estas obras han conocido la desigual fortuna del *Quijote*. Tampoco son *novelas* «de aire humilde y burlesco».⁹

El punto de partida de la reflexión zambranianiana es, como se sabe, la crisis de la Modernidad, unida al desfase de España con respecto a Europa, «la soberbia cultura de Occidente»¹⁰ que engendró la filosofía sistemática. Ello la lleva, en una fase temprana de su pensamiento, a iniciar una búsqueda de la causa de la peculiaridad española, que coincide con su exploración de formas de racionalidad nuevas, más amplias.

Para explicarnos los cambios de España en el conjunto de la historia universal, tendremos que haber visto antes quién es España, [...] cuáles son los *sucesos* fundamentales que la determinan. Esos sucesos creemos son aquellos que se transparentan en sus formas más verídicas de expresión: pensamiento y poesía, tomando como género de la poesía, igualmente, la *novela*.¹¹

Según esta lógica, en *Pensamiento y poesía de la vida española* (1939) Zambrano instituye la novela como género poético y como forma de conocimiento sobre los temas esenciales de España. En la novela, afirma, vive disuelto un tipo de conocimiento adogmático. En esta «forma de existencia vagabunda y anárquica» es en la que el pensamiento español presenta sus cuestiones últimas. Tesis fuerte que orientará reflexiones ulteriores: en *España, sueño y verdad* nos dice, justificando así el título de esta obra: «el único modo de que la conciencia recoja ciertas cosas, *sucedidas o soñadas*, es que la poesía se

las ofrezca en ese modo en que suele hacerlo, entre la verdad y el sueño».¹² Si la poesía ofrece ciertas cosas entre sueño y verdad, *España, sueño y verdad* significa, por tanto, España ofrecida, revelada, poéticamente; es decir, también: en la novela.

I. El problema: la ambigüedad de la novela

El enfoque desde el que Zambrano aborda la novela está determinado por la noción de *ambigüedad*. Presente igualmente en *La España de Galdós* (1960),¹³ el término preside aquí, dando título a dos de los textos («La ambigüedad de Cervantes», «La ambigüedad de Don Quijote») y caracterizando tanto al autor como al personaje de la novela insigne.

Así se formulan, respectivamente, la premisa y el problema de base: Don Quijote es sin duda nuestra imagen sagrada.¹⁴ Lo cual, por su forma, encierra un problema: pues viene a revelarse en la forma ambigua entre todas que es la novela.

Para que aparezca con cierta claridad esta significación de que la imagen de Don Quijote es portadora, hace falta despejar primeramente algo que sentimos como *eminentemente español*, pero que en seguida se nos revela como *esencialmente humano*: la ambigüedad.¹⁵

Donde esa ambigüedad se manifiesta con preferencia es en la novela; género que, en su acepción moderna, nace precisamente en España, con Cervantes. La luz de la novela, constata Zambrano, es difusa, homogénea, y así, viene a ser ambigua.¹⁶

Pero ¿qué es la ambigüedad? Procedente del latín *ambiguus*, lo ambiguo es, de entrada, lo «incierto» y «confuso». Curiosamente, este rasgo define igualmente a la vida: «pues que la vida es ante todo esa confusión en que las criaturas vivientes se debaten. Nada vivo es inicialmente *claro y distinto*».¹⁷ La ambigüedad de la novela la opone tanto a la tragedia como a la filosofía, o a cierta filosofía y a sus verdades *claras y distintas*, por emplear la locución cartesiana a la que Zambrano parece aludir.

Esto nos sitúa ya en un determinado horizonte: «la novela es el género que corresponde más a lo humano»;¹⁸ su medida es la medida humana, su mundo (conflictos, personajes), el de los hombres. No siempre fue así: antes hubo dioses, y tragedia. Pero al humanizarse, el horizonte se estrecha, y la acción heroica que antes regía la tragedia ya no tiene en él cabida, de ahí que resulte ambigua.¹⁹ Así, lo ambiguo vendría a ser el síntoma de una falta de anchura en el horizonte para albergar ciertas acciones, principalmente el *ethos* trágico.

De ahí que la novela sea el género moderno por excelencia, en el que se muestra el conflicto entre piedad o servidumbre a lo divino, por

12. Zambrano, M., «El Cid y don Juan, una extraña coincidencia», en *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 49. La cursiva es nuestra.

13. Cf. Zambrano, M., *La España de Galdós*, *op. cit.*, págs. 24 y ss.

14. «Lo tiene todo: fortuna literaria, forma plástica, de tan estilizado es casi un signo totémico, ha nacido en La Mancha, en esa tierra que, entre todas las que integran la «piel de toro», presenta más el estigma de lo sagrado». Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 15.

15. *Ibidem*, pág. 30. La cursiva es nuestra.

16. *Ibidem*, pág. 15.

17. Zambrano, M., *La España de Galdós*, *op. cit.*, pág. 38. La cursiva es nuestra.

18. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 23.

19. Hallamos en este razonamiento un eco de la tesis de Ortega en *La deshumanización del arte* (1925).

20. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 24. La cursiva es nuestra.

21. Vlastos, G., *Socrate, ironie et philosophie morale*, París, Aubier, 1994, pág. 50. La traducción es nuestra.

22. Lo subrayó Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Trotta, 2002 [1925]. Incide en ello la reciente biografía de Jordi Gracia: *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*, Barcelona, Taurus, 2016.

23. Entre ellos el perspectivismo, cf. nuestro «De la creación de perspectivas en los entremeses de Cervantes», en *El entremés y sus intérpretes. Actas de las XXXVIII Jornadas de teatro clásico*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, 2017.

24. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 32.

un lado, y por otro, razón; en otras palabras: el conflicto de ser hombre, polarizado entre tragedia y filosofía. Por ello surge, inventada por Cervantes, poco antes de que la conciencia se revele con su máxima claridad. Ese momento es la Modernidad, inaugurada en filosofía por Descartes, cuyo *cogito* marca el imperio de la razón lógico-matemática y el sistema. A través de la novela Cervantes nos habría propuesto, adelantándose, además de un género literario nuevo, un subjetivismo humanista y una razón alternativa, de signo vitalista —que luego Ortega, no por casualidad meditando sobre él, teorizará como *razón vital* y Zambrano completará con su *razón poética*.

¿Qué soy yo? Una cosa que piensa. Y ante esto la criatura llamada hombre no puede resignarse. Parte de su ser pensante va hacia la acción, y entonces se piensa a sí mismo, se inventa a sí mismo, se sueña y al soñarse se da un ser.²⁰

«Yo sé *quién* soy», declara Don Quijote, aunando en cuatro palabras conocimiento y ser, conciencia y sed de acción. Algo a la vez antiguo y moderno se da en la eclosión del *sí mismo* de este sujeto cervantino, que no se manifiesta como *res cogitans* sino, en palabras de Ortega, como *voluntad de aventura*. El destino humano, que antes era mandato de los dioses, deviene con Don Quijote propia invención del individuo. El patrón es, en cambio, un viejo modelo literario trocado en forma de vida. Signo de ello es, sin duda, la ambigüedad; ambigüedad que recoge la novela, no vista por la filosofía.

Completando nuestro acercamiento a esta lábil noción, lo ambiguo vendría a ser, pues, lo que puede entenderse de varios modos, algo con doble sentido, lo equívoco. Coincidiendo con su definición, una de sus declinaciones es, por tanto, la ironía: «lo que se dice corresponde y no corresponde a lo que se dice», escribe Gregory Vlastos acerca de la ironía socrática.²¹ Método empleado inicialmente por Sócrates en filosofía, la ironía es también rasgo eminentemente cervantino, como la crítica clásica y reciente coincide en señalar.²² Varios recursos activan la ironía cervantina,²³ siendo uno de sus efectos, de resonancias ontológico-epistemológicas que el Barroco potenciará, la llamada *verdad oscilante*. El hecho de que una cosa sea y no sea al mismo tiempo reviste, como se ve, la forma lógica de la paradoja.

Una de las paradojas cervantinas anotadas por Zambrano radica en que el héroe que dedica todo su esfuerzo y voluntad a liberar a todos cuantos encuentra, sea el más necesitado de ser liberado.²⁴ Pero hay otro punto en el que la ambigüedad de Cervantes supera todos los límites. Es el relativo al cambio de paradigma humano que señalábamos: el inventarse a sí mismo. Cervantes plantea este giro copernicano y, al mismo tiempo, lo ridiculiza. Inventarse a sí mismo equivale a identificarse con su ensueño, lo cual, en el mundo estrecho de lo

humano no cabe, y por consiguiente, lleva a la locura. Paralelamente al personaje, en ello cifra Zambrano la ambigüedad del autor: «recoger la novelaría de su personaje, es decir, expresarla, hacerla existir, y al mismo tiempo, desvalorizar su acción de inventarse a sí mismo». ²⁵ *Novelería* en el texto equivale a fantasmagoría, ensueño, falta, en suma, de realidad; la desvalorización a la que se refiere es la operada mediante la burla. En este proceder de construir y echar por tierra reconocemos, en efecto, algo idiosincrásicamente español, cuyo signo es, como Zambrano arguye, la ambigüedad. Ambigüedad entendida aquí como paradoja no ya lógica, sino viviente.

«Pero toda ambigüedad pide una liberación.» ²⁶ En esta afirmación se produce un significativo deslizamiento conceptual —la ambigüedad antes se disipa o disuelve que se libera— que tiene como consecuencia la asimilación de este problema con el de la lógica y el léxico del encantamiento. «Liberar la ambigüedad», se trasmuta metafóricamente en liberar algo de su encanto. En este caso, Dulcinea.

II. El secreto: Dulcinea

¿Pero de qué o de quién es Dulcinea el nombre?

La Dulcinea de Cervantes

Ya que Dulcinea es, antes que nada, un nombre; un nombre ingeniado por Don Quijote en su operación demiúrgica de inventarse a sí mismo. El darse una existencia como caballero andante pasa ineludiblemente por poseer un caballo —de ahí su condición— y una dama de sus pensamientos. Ya la misma denominación indica, en la complementación entre dama y pensamiento, la raíz platónica de este amor. Lo confirma Don Quijote: «porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar» (I, 25). ²⁷ Así cuenta el narrador cómo surge el nombre de Dulcinea de la fantasía de Don Quijote, cerrando el proceso de bergsoniana *evolución creadora* del personaje, de Alonso Quijano a Don Quijote de la Mancha:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. ²⁸

Queda así dicho, pues, el *modelo real* del que este nuevo ser del universo quijotesco procede y se inspira. En este sentido, Dulcinea

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*, pág. 30.

27. Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española – Santillana, 2004, pág. 242. Sobre el platonismo de Cervantes habría mucho que indagar. Nos quedamos aquí con la perspicacia de Zambrano al designarlo «el más platónico de los escritores españoles». Borrador del discurso de recepción del Premio Cervantes, fr. IV, 2 de febrero de 1989, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 764.

28. Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pág. 33.

29. Vemos claramente esta convivencia y mimetismo, por ejemplo, en el episodio de la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena (I, 23-26), a imitación de la de Amadís de Gaula en la Peña Pobre. El de la Triste Figura escribe allí una carta a Dulcinea, de extraordinaria elevación y que la constituye en amada literaria, cuyo modelo es la escrita por Amadís a Oriana en el libro de Montalvo; y que luego Sancho, al tratar de reproducir de memoria, trabucará grotescamente. *Ibidem*, págs. 231-255.

30. Cf. *Gran Enciclopedia Cervantina*, «Dulcinea», Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos – Castalia, 2005, págs. 3812 y ss.

31. Cervantes, M. de, *Poesías*, ed. A. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016, pág. 321.

es una *idea*. O más bien: la concretización de una idea (amor del caballero). Pero a la inversa de las ideas platónicas, que determinan la forma de la realidad sensible, aquí el ideal se forja a partir de la realidad dada: de Aldonza Lorenzo (la real) a Dulcinea del Toboso (la ideal). La marca de procedencia que Cervantes imprime en el nuevo producto (*el Toboso* en este caso) evidencia el vínculo. No se trata, pues, de una creación *ex nihilo*, sino de una mimesis creadora en la que se dan la mano lo cómico y lo sublime.²⁹

Al mismo tiempo, Dulcinea es «la sin par». Su epíteto dice, sin duda, su unicidad: no comparable a ninguna otra dama, de ficción o no; pero significa igualmente *sin doble*, tampoco en el mundo real. En efecto, ante la necesidad de llevar a su amo ante la presencia de su señora (II, 10), Sancho urde un montaje creyendo poder hacerle creer que una labradora cualquiera es Dulcinea. Don Quijote, sin embargo, no transige: su magnífico ideal amoroso no puede reducirse a la zafiedad de la primera aldeana que pasa por allí. Por más que Sancho le insta y se la describe, Don Quijote no ve a Dulcinea, sino a una labriega. ¿Cómo fundir ambas perspectivas en el mismo ser? Cervantes aplica entonces el patrón narrativo que le permite articular los dos regímenes ontológicos que coexisten en Don Quijote —a saber: realidad y ficción, vida y literatura—: el recurso a los encantadores. Así con Dulcinea: cuando Don Quijote la ve, sea en el Toboso, en la cueva de Montesinos o en la farsa orquestada por los duques, la ve encantada.

A partir de este capítulo, como observa Florencio Sevilla Arroyo, el vínculo entre Dulcinea-Aldonza (idea-realidad) queda deshecho, de manera que Aldonza desaparece radicalmente del universo quijotesco como posible encarnación de Dulcinea.³⁰ Pero además, este choque con la realidad desencadena la acción de la novela en lo sucesivo: durante toda la Segunda parte no tendrá Don Quijote otra obsesión que desencantar a Dulcinea.

La Dulcinea de Zambrano

Y es precisamente aquello que Cervantes plantea pero no llega a hacer —desencantar a Dulcinea—, lo que Zambrano señala como clave y lleva a cabo en las páginas iniciales de *España, sueño y verdad*. Entendámonos: no por falta de genio deja Cervantes a Dulcinea encantada, sino por coherencia con su propósito, que es, tal y como lo declara en *Viaje al Parnaso* de sus *Novelas*: «mostrar con propiedad un desatino» (IV, v. 30).³¹ Desde el punto de vista del personaje, dicho desatino consiste en vivir a imagen y semejanza de los libros; al cual corresponde, en neta simetría, el reto para el escritor de fundir indisolublemente vida y literatura. De acuerdo con este propósito, «la realidad bien puede ser vivida como ideal, pero jamás podrá ser encarnación visible de lo imaginario. O lo que es lo mismo: Don Quijote podrá convertir a Aldonza Lorenzo en Dulcinea para disfrutarla como señora de sus pensamientos, pero nunca la

podrá haber visto «en su ser». Y eso es precisamente lo que habría supuesto desencantarla»,³² entendiendo el desencantamiento como la restitución de lo mundano a su esencia ideal. Así pues, la que surge como un componente burlesco más del entorno quijotesco se presta, por arte de encantamiento, para indagaciones sobre las esencias, existencias, y sus posibles solapamientos artísticos. Tal es el reto que Cervantes idea, pero no consuma, pues desencantar a Dulcinea hubiera invalidado el pulso que mantiene durante todo el *Quijote* para «derribar la máquina mal fundada de estos caballescros libros». ³³ Desencanta Cervantes a Don Quijote, que muere cuerdo y en su ser original de Alonso Quijano el Bueno. ¿Y Dulcinea? «¿No está ella acaso encantada también? ¿Separada, absoluta, reducida a esencia, a idea, llevada al mundo de la quimera, ella, que es viviente realidad? ¿Qué le sucedió en verdad a Don Quijote con Dulcinea? ¿Qué le sucedió a Cervantes?»³⁴

En su reflexión, Zambrano reconfigura el papel de Dulcinea. Si la mirada de Unamuno ensalzaba al personaje, la de Ortega se dirigía en cambio al autor, la de Zambrano va a sintetizar autor y personaje remontándose al origen de la obra —conflicto humano que plantea—, y en él va a situar simbólicamente a Dulcinea. Ella es la clave para disipar la ambigüedad, deshacer el problema inconcluso que es «la historia repetida, la novelesca historia de victorias que sirven para dar lugar a la derrota, de derrotas que sirven para acusar la imposibilidad del vencimiento total». ³⁵ Traspone aquí una alusión a la historia española, tanto al tiempo del poeta alcalaíno, «momento en que la historia de España cae sobre el hombre español, cansado ya de ella, en que, por no reconocerse en ella, se va a retirar un momento después», como a la circunstancia de la filósofa republicana: «sea cual fuere esa historia, no hemos tenido vocación de vencer». ³⁶ El ensueño del que la figura de Don Quijote es portadora, la pasión de la libertad encadenada, crea el vínculo espiritual, verificado en sendas derrotas.

¿No será Don Quijote el prototipo del héroe que no puede vencer, el prototipo del héroe que no puede ser nunca vencido? [...] ¿No será que por ansia, *ensueño* de atravesar la historia, se le ofrezca acaso demasiado? Dulcinea sonríe melancólica, sola, allá lejos, irónica, ella también, pues. ¿Acaso no amaría Dulcinea a Don Quijote, ella? Y ávida de amor viviente se consumía a solas. ¿Era ella la amada o la quimera? ¿No estará en Dulcinea el secreto?³⁷

Al trasluz de las preguntas se entrevé la hipótesis de Zambrano al problema de la ambigüedad del héroe trágico dentro del espacio novelesco. Ante la coyuntura de encarnar unos valores que el mundo ya no admite —«conflicto de ser hombre en la historia»—, Don Quijote se entrega aún más a su ensueño y redobla el esfuerzo. El Don Quijote de Zambrano acusa aquello por lo que Ortega reclamaba la necesidad de adquirir plena conciencia de la circunstancia: «somos héroes, combatimos siempre por algo lejano y hollamos a

32. *Gran Enciclopedia Cervantina*, *op. cit.*, pág. 3815.

33. Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Prólogo a la Primera parte, *op. cit.*, pág. 14.

34. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 37.

35. *Ibidem*, pág. 36.

36. *Ibidem*, pág. 37.

37. *Ibidem*.

38. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, op. cit., pág. 66. Todo este pasaje, leído a la luz del Don Quijote de Zambrano, adquiere nueva luz.

39. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 37.

40. *Ibidem*, págs. 41-42.

41. «Los orígenes de la novela», texto conservado en la Fundación María Zambrano con la signatura M-94, 1964 y publicado en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 3, 2001, págs. 147-148.

42. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 44.

43. Zambrano, M., «La novela: Don Quijote», en *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986, pág. 114.

44. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., p. 42.

nuestro paso aromáticas violas».³⁸ Tal vez una de esas violas esconda a Dulcinea, la viviente. Escribe Zambrano: «reaparece una y otra vez la quimera —salvar al mundo de su encanto—, mientras Dulcinea sola y blanca se consume».³⁹ A ese papel quimérico Zambrano propone el de «realidad tangible», presencia absoluta, irreductible, «un hecho, un hecho que es mujer»⁴⁰ y que no se deja soñar: Aldonza, o Dulcinea desencantada.

III. El lugar del desencantamiento

Esta operación tiene lugar en el texto titulado «Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea», donde resuena el eco de un capítulo cervantino, «Donde se cuenta lo que le sucedió a Don Quijote yendo a ver a su señora Dulcinea» (II, 8), preámbulo del revés literario antedicho. Es este un texto estilísticamente singular, en el que la pensadora abandona el ensayo para *contar* un suceso ocurrido a un personaje. Es decir: Zambrano, aquí, *novela*, puesto que emplea «la forma primaria del novelar que es contar».⁴¹

Dulcinea no se nombra en este caso, pero se la rodea como a Jericó. Aparece solo en el título, determinándola como «lo que le sucedió a Cervantes». Es, pues, la denominación de un *suceso* —«el mayor suceso de amor que hombre antes viviera»—,⁴² del acontecimiento que constituye el alma de *la* novela. En efecto, Dulcinea es aquí nombre de creación por literatura. Dicho zambranianamente: del acto de liberación de amor y tiempo —desprendimiento— por el que Cervantes se inventó a sí mismo, no soñándose, sino creando: creó la novela escribiendo su novela. La creación poética, en el pensamiento de Zambrano, traduce un sueño originario y es en sí siempre liberadora: «poema, siendo apurada novela, porque todo lo que es humana creación entra en la poesía cuando se logra. Lo que quiere decir tan sólo que el originario, inicial sueño, ha entrado en el orden de la creación».⁴³ Es en ese sentido liberador por la creación artística que hablamos de desencantamiento de Dulcinea, y que cabe distinguir de la acepción cervantina. Si desencantar designaba en el *Quijote* pasar del estado mundano al ideal, en Zambrano se entiende como paso de lo real (ambiguo) a lo (re)creado.

A la cuestión del género de este escrito zambraniano puede responderse, no sin cierta ambigüedad, que se trata de un texto narrativo próximo a la prosa poética. De prosa tiene el relato del suceso, el fluir de los hechos. De poético tiene la musicalidad, la tonalidad lírica, el predominio de las imágenes y sobre todo el ritmo: periodos muy regulares, cadencias que se repiten, anadiplosis incluso, si se quiere. Así pueden *versificarse* varios párrafos, atendiendo simplemente al ritmo natural del fraseo:

Porque el cáliz estaba más lejos.
Más lejos y más hondo,
Allí en su corazón estaba el cáliz.⁴⁴

Y la muerte, en este caso, espera.
Espera la muerte y se retira...⁴⁵

¿Por qué este texto tiene tal forma? El hecho nos intriga, pues ignoramos otros casos en la autora..., salvo quizá *Delirio y destino*, y la diferencia está en la forma autobiográfica, aunque se narre en tercera persona. *La tumba de Antígona* está más emparentada con el diálogo teatral. Los delirios forman un género aparte, si bien el *Delirio de la vida malbaratada* se le aproxima por la temática, la situación enunciativa es también distinta. Aquí, en cambio, Zambrano narra la transformación acontecida a un personaje histórico durante un proceso de creación, ofreciéndonos a un Cervantes enamorado en plena concepción y escritura del *Quijote*. O lo que viene a ser lo mismo: novela el proceso del novelar en el instante de su nacimiento. Para ello emplea el registro que en las páginas anteriores había sido objeto de su cuestionamiento filosófico: la novela. Ello distingue el tratamiento zambrano de este problema canónico. La suya no es una hermenéutica del *Quijote*, ni una teoría de la novela, sino una reflexión filosófica a través de una vivificación literaria. Su instrumento, la razón poética, revela a la sazón tanto su raíz vital como su función mediadora —aquí lo vemos, entre otros aspectos, entre géneros.

En *Cómo se hace una novela* Unamuno había postulado que «la mejor manera de hacer [esa] novela es contar cómo hay que hacerla».⁴⁶ En esta línea, Zambrano parece haber pensado que la mejor manera de revelar aquello que tiene lugar en la novela es recreando el lugar de la novela. De acuerdo con su pensamiento, hay cosas que no se han dejado apresar del todo por la conciencia ni decir por la filosofía. Son esos muchos *sucesos* que han pasado a todos los españoles, la *historia vivida* en común:

Apenas por diferentes caminos se ha intentado algo de lo más urgente: la purificación de la historia en nosotros, el análisis y la restauración de *lo que en su anónima vida lleva de historia* [cada español individual]. Y si algo se ha intentado, confesemos que no ha sido por el camino de la filosofía, sino por el de la novela, cosa que arranca en el *Quijote* [...]. Pues al fin, la necesidad íntima de saber acerca de si el alma española sentía, le fue más directa e inmediatamente *revelada* a los artistas que a los pensadores, aunque los nombres de Ortega y Unamuno nos muestran una obra gigantesca pero aislada.⁴⁷

Esa íntima conciencia de la historia es indeleblemente vital —y velada— en el caso de España, por ello encuentra su medio de expresión privilegiado en el género más humano, y por tanto ambiguo, cuya materia son los hechos: la novela, «la música de los hechos que se transforman en sucesos vivientes»,⁴⁸ según una de las hermosas definiciones que da Zambrano. O como clama Unamuno:

45. *Ibidem*, págs. 44-45.

46. Unamuno, M. de, *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas*, VII, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, pág. 578.

47. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, *op. cit.* La cursiva es nuestra.

48. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 43.

49. Unamuno, M. de, *Cómo se hace una novela*, op. cit., pág. 576.

50. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 16.

51. *Ibidem*, pág. 37.

52. En, respectivamente, *Meditaciones del Quijote* (1914), *Teoría de la novela* (1920), *El narrador* (1936), *La posición del narrador en la novela contemporánea* (1954).

53. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, op. cit., págs. 240-241.

54. «Es la ironía que sostiene Cervantes en cada pasaje de su libro y que le hace ser, más que un libro, una herida». Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 32.

55. Coincidimos en esta valoración final con los desarrollos, aunque por caminos diversos, de Laura Llevadot, «Para una crítica de la novela: Zambrano y Benjamin», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 11, 2010, pág. 79, y de Virginia Trueba, en la conferencia «Los infiernos de lo abstracto (Kafka en Zambrano)», impartida en las XVI Jornadas Internacionales María Zambrano, en la Universidad de Barcelona.

56. Cf. Zambrano, M., *Delirio y destino*, en *Obras completas*, VI, op. cit., págs. 989, 998.

¡Vivir en la historia y vivir la historia! Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros. [...] La esencia de un individuo y la de un pueblo es su historia, y la historia es lo que se llama la filosofía de la historia, es la reflexión que cada individuo o cada pueblo hacen de lo que les sucede, de lo que se sucede en ellos. Con sucesos, sucedidos, se constituyen hechos, ideas hechas carne.⁴⁹

Y contando sucesos se vivifica la historia y se hacen novelas.

Conclusión

«¿No residirá en la forma novelesca algo muy sutil del secreto, si no el secreto?»,⁵⁰ insinúa Zambrano, revelando y encubriendo a la vez. Tras esta lectura inferimos que el secreto se refiere al ser español, nuestra tragedia en la historia: derrotas, repeticiones, ensueños. Al darse, empero, en ese libro de conocimiento que es el *Quijote*, es universal; pues de eso es precisamente portadora la figura de Don Quijote, «del conflicto de ser hombre en la historia».⁵¹ Desentrañar la clave de este asunto requiere hacerse cargo de la forma particular en que se da: la novela que, antes de toda atribución interpretativa, es el *Quijote*, y la ambigüedad que le es congénita.

Estas son las coordenadas en las que se enmarca la reflexión de Zambrano a este respecto. La suya no es una teoría de los géneros literarios; su acepción de novela no es una categoría estética, como lo es la de Ortega, Luckács, Benjamin o Adorno.⁵² La ambigüedad a la que también apuntaba el maestro en una página magnífica de sus *Meditaciones* provenía de la oscilación de la novela cervantina entre los polos de lo trágico y lo cómico, fusionada en lo tragicómico, cuya síntesis habría sugerido Sócrates al final del *Banquete* platónico, situando así el origen de la idea de novela en la filosofía.⁵³ No hay rastro de la comicidad del *Quijote* en Zambrano, la ironía cervantina tiene aquí más de herida que de gracia,⁵⁴ la burla es consecuencia de lo trágico metido a novelesco. Diferencia de enfoque, y también de circunstancia. La hora no es la misma. España, tampoco. Prevalece en Zambrano el sentido ético que se desprende de la obra y del obrar en la historia.⁵⁵

El secreto, apunta la filósofa, está en Dulcinea. Cierta pasaje de *Delirio y destino*, cuyo eco resuena en los textos analizados, permite pensar que Dulcinea sea el homónimo de esa vida española presa en el encanto de su historia de derrotas repetidas, y que en el pensamiento de Zambrano está llamada a despertar, recobrar su alma, encarnarse en el cuerpo de una historia verdadera. Solo mediante un acto de conocimiento y de creación es posible el desencantamiento: «las “cosas que nos pasan” y las que nos “han pasado a todos”, solo examinadas hasta el límite extremo, pueden construirse en ideas protectoras, en principios... mientras tanto, Dulcinea seguirá encantada».⁵⁶

Tal secreto nos parece constituir el contenido de la *revelación* de la que la novela es lugar, puesto que un secreto se *revela*. Mas la revelación lo es siempre de una verdad. «La verdad o la vida, dice ella [la muerte].» Cervantes elige la verdad y escribe su novela.⁵⁷ Ciertamente hay una idea de verdad inherente a la novela en este pensamiento, que puede vislumbrarse en varias manifestaciones.

«Todo el *Quijote* es una revelación humana, mas no demasiado todavía, que también en esto se encuentran, novela y protagonista en el lugar y momento del alba», sintetiza Zambrano en la cervantina ocasión de recibir el Premio Cervantes (1988).⁵⁸ El símbolo de la revelación es la luz. La ambigüedad de la novela, nos decía Zambrano, viene de que su luz es difusa; difusa y prístina como la luz del alba, reveladora por cuanto se abre en la penumbra y anuncia el día que empieza a romper. Y así, paradójicamente, en cuanto ambigua, es la novela portadora de una verdad. No podía ello dejar de verificarse en la primera de las novelas, la historia de Don Quijote, que su narrador presenta artificiosamente como traducción de una peregrina crónica de un tal Cide Hamete Benengeli, el cual, curiosamente, no cesa de calificarla de «verdadera historia». *Verdad* y sus derivados quizá sean las palabras que más concurren en el *Quijote*. Dice de hecho Don Quijote al encontrarse con el apócrifo en la imprenta de Barcelona: «que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejor cuanto son más verdaderas» (II, 62).⁵⁹

La verdad, o se inquiera, o se da. La que se da constituye el contenido de la revelación. Así es como algo íntimo de España, a saber: su historia vivida, se da a los lectores, a modo de secreto, en la novela. De ahí el «lugar de revelación» de la definición de Zambrano. La que se inquiera es a la que aspira la filosofía. Esta verdad que se desea conquistar tiene además un camino inmanente y humano: es el arte, en su producirse mismo;⁶⁰ es «la verdad obtenida mediante la fidelidad purificadora del hombre que escribe». ⁶¹ Escribiendo *de veras*, según lo entiende Zambrano en «¿Por qué se escribe?» (1934), se salva cierta verdad en la novela, «lugar de burlas y vencimiento de los «encantos de la historia»». ⁶² Así es como esa verdad, victoriosa no obstante todos los fracasos, se escribe y una voz la profiere hacia el final del libro:

Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta *verdad*. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la *vida*, pues me has quitado la honra (II, 64).⁶³

Don Quijote yace en la playa de Barcino, derribado por un caballero farsante al que, sin saberlo, antes él había derrotado. «Va cargado de amargura, | va, vencido, el caballero de retorno a su lugar». ⁶⁴ Vencido sobre todo por la melancolía que acarrea en nuestro *extremado*

57. Escritura que es descrita por Zambrano al modo de la revelación, como al dictado de una instancia trascendente. Cf. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., págs. 43-44.

58. Discurso leído en el acto de entrega del Premio Cervantes 1988, *ABC Literario*, 25-4-1989, págs. 48-49. Sobre la luz, referida al *Quijote*, destaca Zambrano las pocas palabras con las que Cervantes cuenta la hora de la salida de Don Quijote: «Sería la del alba»: «Estas palabras, como todas las en un modo u otro sagradas, manifiestan la unidad, son la unidad. [...] Todo el *Quijote* está en ellas. Y basta recordarlas para que todo el libro se presente entero».

59. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., pág. 1033.

60. «Lugar donde se es revelado sin ser poseído». Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 44.

61. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 42.

62. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 36.

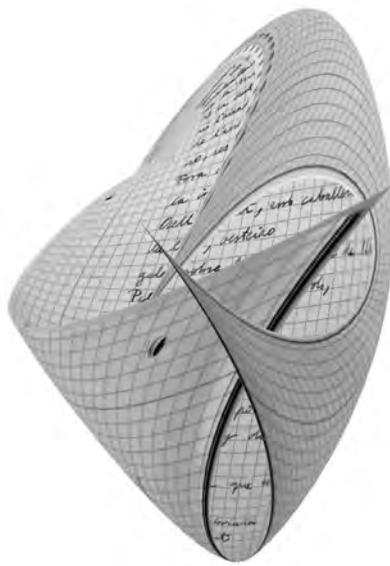
63. Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., pág. 1047.

64. Felipe, L., *Vencidos* (vv. 15-16), en *Versos y oraciones del caminante*, ed. J. P. Ayuso, Madrid, Alhambra, 1979, pág. 108

65. Como Cervantes lo califica repetidas veces y Ortega recoge en su «Meditación del Escorial», en *Obras completas II*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset — Taurus, 2004, págs. 662 y ss. El esfuerzo, «he aquí la genuina potencia española».

66. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, págs. 36, 42.

*esforzado*⁶⁵ la imposibilidad asumida de desencantar a Dulcinea. El fin de la aventura —Don Quijote en ese confín de España, o Cervantes solo ante los hechos de su historia vivida— marca sin embargo el principio de la creación, pues no es otro el resorte que engendra, según Zambrano, la necesidad de escribir (novelas): «sed de vencer por la palabra los instantes vacíos, idos, el fracaso incesante de dejarnos ir por el tiempo. [...] Y de esta derrota, derrota íntima, humana, no de un hombre particular, sino del ser humano, nace la exigencia de escribir».⁶⁶



Elena Pérez Mejuto

Universidad Nacional de Educación
a Distancia
eperezm@uoc.edu

La novela como razón pedagógica en María Zambrano

The novel as pedagogical reason in Maria Zambrano

Recepción: 16 de junio de 2017
Aceptación: 20 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 82-89

Resumen

El carácter interdisciplinario de este artículo, entre filosofía, literatura y pedagogía, propone un acercamiento a la lectura en clave pedagógica de la filosofía de María Zambrano, en la que la novela se reitera como fuente de conocimiento que va a la par con la vida. Un conocimiento olvidado en un ámbito educativo que, aún hoy, después de más de cien años de pedagogías activas, sigue vinculando el saber con la especialización técnica y aquellos conocimientos que acompañan el ritmo del mercado.

Palabras clave

Novela, pedagogía poética, educación, conocimiento poético, sentir.

Abstract

The interdisciplinary nature of this article, sitting between philosophy, literature and pedagogy, suggests a pedagogical reading of Zambrano's philosophy, in which the novel is reiterated as a source of knowledge that goes hand-in-hand with life. A forgotten knowledge in the field of education which, even today, after more than one hundred years of active teaching and learning, continues to link understanding with technical specialization and knowledge associated to market values.

Keywords

Novel, poetic pedagogy, education, poetic understanding, sense.

I. La novela como centro de verdad en la pedagogía poética

La lectura del pensamiento de María Zambrano permite extraer múltiples mensajes educativos, a los que ella parece invitar a través de una pedagogía capaz de acercar al educando y al maestro al lenguaje de la experiencia interior. Podemos decir que esta pedagogía, a la que nos vamos a referir como «pedagogía poética»,¹ puede realizarse a través de una palabra creadora —como la de la novela— porque acoge distintos saberes que recogen y amplían lo oculto, acompañando al educando en la reelaboración de sentido que le permite descubrirse y transformar un mundo en el que predominan las relaciones y estructuras de poder.

1. La pedagogía poética reconoce la razón poética como una razón pedagógica.

Actualmente asistimos a un ámbito educativo convertido en institución al servicio del sistema, pues la escuela y la universidad han devenido espacios de mera transferencia-recepción de conocimientos que, a su vez, cuentan con escasos y anecdóticos conocimientos creadores que son aquellos que realmente permiten al educando descubrirse,² equiparando la acción formativa y evaluadora con el trámite. Dado que para Zambrano el ser persigue descubrirse enteramente,³ el mensaje educativo que se desprende de su tarea filosófica es que no puede haber acción educativa que no albergue el objetivo de darle apoyo a tal primordial propósito.

Si la razón poética zambraniana se fundamenta en la unidad del pensar y el sentir y la novela es capaz de historiar el sentimiento,⁴ cobra sentido que Zambrano afirme que la poesía es el género máximo de la novela, poesía en la que se halla lo que más importa, los temas esenciales del saber.⁵ El lenguaje poético habita la novela y la legítima no únicamente como manifestación de la belleza o sentimiento estético, sino también como expresión de la singularidad de cada vida, del silencio en el que transcurre y la musicalidad de la propia imaginación. Lo que la novela revela, mediante la palabra creadora, es una especie de verdad. La novela se muestra así como un espacio habitado por un conocimiento liberado de lo constringente, es decir, de la sistematicidad propia del conocimiento homologado, medible, evaluable y clasificable. Y aunque la novela se someta a las normas del lenguaje y a significados culturales —que permiten el aprendizaje ya que establecen las bases para la comunicación—, estas son insuficientes para alcanzar lo intuido y sentido, pues la propia novela es incompatible con el universo totalitario⁶ y se caracteriza por atesorar otra especie de unidad.⁷

Si para Zambrano la enfermedad del pensamiento es su sistematicidad, esta pretensión totalizante del discurso también habita las aulas. Tomando esto en consideración se evidencia la necesidad de la novela como razón pedagógica, pues se revela como conocimiento que nace del vínculo con el quehacer vital.⁸ La novela entraña un conocimiento que recorre sendas no elegidas, no guiadas por una voluntad que se impone, sino por la intuición y el sentir.⁹ Del esfuerzo intelectual de la filósofa por acercar la filosofía sistemática occidental a la vida surge la siguiente reflexión: «la interpretación de nuestra literatura es indispensable. Al no tener pensamiento filosófico sistemático, el pensar español se ha vertido dispersamente, ametódicamente, en la novela, en la literatura, en la poesía».¹⁰ Dado que la estructura íntima de la vida española queda reflejada en la novela,¹¹ esta destaca por ser su verdadera filosofía, es decir, por ser lo más cercano a una filosofía capaz de hacerse cargo de la vida.

Dicho de otro modo, para la pensadora la filosofía necesita corporeizarse, es decir, al pensamiento le falta el sentir.¹² Por ello, consideramos que la educación (que trata con el pensamiento) requiere de la poesía y la novela, porque son modos de ir naciendo y medios de

2. La educación hoy da prioridad a un productivismo y eficiencia en el marco del libre mercado, eliminando el tiempo de descubrirse. Zambrano habla del descubrirse en *Delirio y destino*. Además, en *El sueño creador*, afirma que la pretensión del ser es elegir el ser, destacando la importancia de orientar la vida, descubrirse a sí mismo o actualizarse.

3. Zambrano, M., *El sueño creador*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1988, pág. 136.

4. Zambrano, M., *Islas*, Madrid, Verbum, 2007, pág. 110.

5. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 577.

6. Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 25.

7. La vida es búsqueda de unidad, sin embargo, el hombre ha querido alcanzar una unidad diferente a la que la vida reclama. La unidad de la vida es cambio, movimiento, multiplicidad de realidades y no unidad como un saber absoluto hegeliano, pues «la vida humana, apetencia inextinguible de unidad, está rodeada de alteridad, lindando con “lo otro”». Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 198.

8. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras completas*, I, op. cit., pág. 578.

9. Para Zambrano el conocimiento que habita en las aulas no puede estar sujeto a la voluntad impuesta, sino que debe emerger del fluir de la atención. El aula es el espacio poético donde la experiencia del silencio deja paso al escuchar y a la atención, claves del éxito en la acción educativa. Zuluaga, C., y G. del Socorro García, «María Zambrano: una nueva fenomenología acerca de la educación», en *Praxis Filosófica Nueva Serie*, n.º 37, 2013, págs. 198-200. Si faltara el sentir «hasta las cosas mismas, dejarían de ser percibidas por falta de interés». Zambrano, M., «Para una historia de la piedad», en *Aurora, Papeles del «Seminario María Zambrano»: Documentos de María Zambrano*, 2012, pág. 65.

10. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras completas*, I, op. cit., pág. 596.

11. *Ibidem*, pág. 591.

12. «Pues vivir humanamente debe de ser ir sacando a la luz el sentir, el principio oscuro y confuso; ir llevando el sentir a la inteligencia [...] Si se pudiese lograr que sentir y pensar fuesen la misma “cosa”». Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras Completas*, VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 915.

13. «Todo ha de corporeizarse y la palabra ante todo». Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1991, pág. 48.

14. La palabra poética es la creadora de la novela. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 145.

15. Zambrano, M., *Islas*, op. cit., pág. 109.

16. Larrosa, J., y S. Fenoy, *María Zambrano. L'art de les mediacions. Textos pedagògics*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, pág. 34 (traducción propia). Además, el ámbito educativo es destacable en la vida y la obra de la filósofa. Casado, A., y Sánchez-Gey, J., *Filosofía y Educación. Manuscritos*, Málaga, Ágora, 2007, págs. 18-19.

17. Zambrano, M., *La España de Galdós*, Barcelona, Idea y Creación Editorial, 2004, pág. 21.

18. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., págs. 132-133.

19. Casado, A., y Sánchez-Gey, J., *Filosofía y Educación. Manuscritos*, op. cit., pág. 101.

revelación del conocimiento. De hecho, hay una parte corpórea¹³ e indivisible de la palabra que se da primordialmente, frente a otras formas de la palabra, en la palabra poética.¹⁴ Nos referimos a la sustancia de la palabra que se halla en la novela, conocimiento poético al que Zambrano alude en *Los bienaventurados* y en *Los orígenes de la novela* para referirse a «otra especie de verdad»; verdad que aquí destacamos escindida en un ámbito educativo que ha devenido instrumento de la tecnología y el capital.

Ahora bien, parece que lo que Zambrano llama «otra especie de verdad», esa que radica en la novela, la del conocimiento creador de la poesía ampliamente recorrida en su obra, es más apropiadamente un «centro de verdad». De hecho, la novela ofrece el conocimiento que mejor ha mostrado la historia, más que el histórico propiamente, pues es «el verdadero pasar, la verdad de las cosas que le pasan al hombre y su sentido íntimo».¹⁵ Además, alberga la corporeización necesaria para establecer un vínculo con la vida de cada cual. Por lo que, para que la historia se complete —descienda a las entrañas de la vida y recupere un saber diluido y extendido en las vidas de los hombres—, debe comunicarse a través de aquellas formas que sepan dar cauce al sentir. Es necesaria, por tanto, una educación que acerque la historia a la multiplicidad del sentir que albergan las visiones y vivencias del relato donde habita esa realidad oculta pero no menos real. Asimismo, a través de la novela se descubre que la vida es también relato; una especie de verdad oculta o de historia sumergida que más que verdad histórica es razón de múltiples historias excluidas por una verdad imperante.

II. La razón pedagógica de la novela como descubrimiento del límite ambiguo de la libertad

Si por una parte es posible repensar casi toda la razón poética zambrana como una razón pedagógica,¹⁶ por otra, la novela emerge en la obra de Zambrano como fuente de conocimiento que posee un vínculo inmediato con la vida. La filósofa parece sugerir la importancia de una educación que posibilite al educando recorrer sus posibilidades y descifrar su sentir a través de la novela pues, en sus escritos *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Los intelectuales en el drama de España*, *La España de Galdós*, *Para una historia de la piedad*, entre otros ensayos y notas, alude al género literario de la novela como a un «centro de verdad», centro que es la humana creación de la novela.¹⁷

En *El sueño creador* y en *La vocación de maestro* la filósofa parece trasladar encarecidamente al ámbito educativo la necesidad de descubrirse, de actualizarse o inventarse a uno mismo como lo hace «el personaje de novela [que] se descubre a sí mismo», anteponiendo la libertad antes que el ser.¹⁸ Zambrano asegura que «para que la vocación y el destino de la persona aparezca es necesario un sistema de pensamiento que deje lugar al individuo, lo que equivale decir a la libertad».¹⁹

Si el principio de libertad fue el propio de la Escuela Nueva,²⁰ la idea de libertad constituye el fundamento de todo movimiento pedagógico.²¹ Asimismo, cabe añadir que la libertad²² también emerge de la unión del impulso humano de descubrirse con el trazo de la novela. De hecho, Zambrano confiesa que el abandono de la redacción de su novela²³ deriva de su anhelo de reducirse o vaciarse más que de buscar su centro. No obstante, su decisión no dejó de ser el inicio de un sendero que la llevaría hacia un pensamiento creador —o poético— paralelo al que se despliega en el mismo género literario de la novela.

La novela es, por tanto, «proceso y aventura de la libertad».²⁴ Zambrano añade que en *Misericordia* (novela galdosiana) Nina ha actualizado la libertad.²⁵ Si el tiempo de la novela y del novelar se ofrece no como un tiempo cronológico sino como tiempo de ensoñación o del semidespierto,²⁶ es la libertad alcanzada con mayor fluidez la del autor y el lector en el tiempo de la ensoñación que ocupa la novela, correlativo al tiempo del alba. Tiempo no consumido en el que el hombre «se encuentra consigo y ante sí» o tiempo auroral que recorre también Don Quijote y al que Zambrano se refiere como «claridad indecisa».²⁷ Por tanto, el tiempo que habita el alba, la razón poética o la novela, es el de un saber libre de pretensión formalista,²⁸ un saber que convive con el sentir, que deja entrar sus sonidos, centros de verdad.

En la novela el protagonista elige su ser revelándole al lector su verdadero ser, no el impuesto o el que le ha tocado ser. Sin embargo, el verdadero ser es ambiguo; ambigüedad de ser en constante proceso de transformación, de posibilidad e imposibilidad y, por tanto, ser en contradicción. Si el protagonista elige su ser, la didáctica²⁹ de la novela será mostrar irónicamente³⁰ el límite ambiguo de la libertad, dado que al ser la vida contradicción³¹ la libertad será siempre ambigua. Recordemos que el principio aristotélico de no contradicción impide que el no-ser sea, sin embargo, «lo humano es la actualización del no-ser».³² La novela se muestra así como libertad o sendero por el cual transitar la contradicción.³³

Es la novela realista de Galdós el lugar de acogida de la máxima ambigüedad³⁴ capaz de traer a la luz el lado oscuro de la miseria, la esperanza o lo femenino, que a la vez refleja un estar frente a uno mismo, descubriéndose y actualizándose. Por eso, desde la novela el educando puede aprehender aquellas dimensiones del sentir de las que una educación anclada en los saberes hegemónicos no ha dado cuenta.³⁵ En definitiva, será una educación que contenga el papel mediador de la novela la que oriente la vida del educando.

Y es ese descubrirse precisado el ir mostrándose de una intuición, a saber, la sospecha de que somos enigmas.³⁶ En *El hombre y lo divino* Zambrano trata con esas realidades misteriosas que, permaneciendo ocultas a la palabra, empujan por abrirse a la luz, llegando a invadir toda nuestra vida. Se refiere a las realidades que se padecen³⁷ y a la

20. La Escuela Nueva, que inaugura el giro pedagógico, es el nombre que reciben el conjunto de principios e ideas pedagógicas que surgieron a finales del siglo XIX y que se fueron consolidando en el primer tercio del siglo XX como alternativas a la enseñanza tradicional.

21. Casado, A., y J. Sánchez-Gey (eds.), *Filósofos españoles en la Revista de Pedagogía (1922-1936)*, Las Palmas de Gran Canaria, Idea, 2007, pág. 65.

22. Zambrano se refiere a la verdad originaria o el sentir originario como a «ese espacio del no-ser (buscado, y que) ha sido siempre tentación de libertad, de encuentro de algo originario perdido que hay que rescatar, como si al encontrarlo fuéramos a ser de verdad “libres”». Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Tecnos, 2011, pág. 164.

23. La filósofa alude al abandono de la redacción de su novela, pues según argumenta su tarea era la de «reducirse, vaciarse de todo». Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, op. cit., pág. 884. También abandonó sus apuntes de filosofía cuando inició su exilio. Estos abandonos anecdóticos de la novela y la filosofía parecen hacer renacer a ambas con más fuerza y necesidad en el contexto ateorricista de la cultura española. Asimismo, en sus cartas a Gregorio del Campo reflexiona acerca de la imposibilidad de comunicar lo que siente a partir de la narración de los hechos, de la dificultad del lenguaje para comunicar la experiencia y el sentir: «yo quisiera que me vieras mi sentimiento». Zambrano, M., *Cartas inéditas María Zambrano (a Gregorio del Campo)*, Ourense, Linto, 2012, pág. 186. Alude también a «la ausencia de posibilidad de comunicarse; cuando a nadie le podemos contar nuestra historia». Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, op. cit., pág. 847.

24. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 135.

25. Zambrano, M., *La España de Galdós*, op. cit., pág. 46.

26. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 132.

27. El alba o la aurora, metáfora de su razón poética, es también la hora en que Don Quijote sale de camino. *Ibidem*, pág. 139.

28. Es precisamente frente a la educación tradicional formalista, autoritaria, memorística, centrada en el maestro y ajena a los intereses del educando, como surgen las pedagogías activas. Estas representan un grupo de movimientos de transformación educativa que se gestan a finales del siglo XIX y proponen una educación práctica, vital, participativa, colaborativa, activa, democrática.

ca y motivadora. Así lo describen Esteruelas y Laudo: «en el segmento temporal que va de la sociedad moderna a la posmoderna aparece una enorme disparidad de propuestas pedagógicas y educativas, desde instituciones a movimientos y metodologías». Esteruelas, A., y Z. Laudo, «Exploraciones pedagógicas i altres pedagogies», en *Temps d'Educació*, n.º 48, 2015, pág. 9 (traducción propia).

29. Pues «toda novela [es], a pesar suyo, didáctica». Zambrano, M., *El sueño creador*, *op. cit.*, pág. 135.

30. «Piedad e ironía son las notas del alma de todo novelista». Zambrano, M., *Unamuno*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pág. 108. En un artículo titulado «La nueva moral», publicado en *La Vanguardia* el 27 de enero de 1938, la filósofa añade que «la única pedagogía eficaz parece ser la de la ironía».

31. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, *op. cit.*, pág. 66.

32. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 884.

33. En *Las armas secretas* Julio Cortázar alude al extrañamiento del sentido cotidiano o disolución de los opuestos a través de su crítica del hombre que, en busca de seguridad mediante una fe en una razón irrefutable, ha limitado o anulado la búsqueda de libertad. Cortázar parece así encontrarse con Milan Kundera en su visión de la novela como «un montón de verdades relativas que se contradicen». Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2006, pág. 17.

34. La novela «es el género que mejor recoge la ambigüedad de lo humano». Zambrano, M., *El sueño creador*, *op. cit.*, pág. 132.

35. Zambrano parece referirse a la educación tradicional y sus saberes hegemónicos cuando habla de la necesidad de abreviar «como justificación y aún estímulo del uso de las formas sintácticas». Zambrano, M., *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007, pág. 75. Asimismo, rechaza la filosofía racionalista por ser requerimiento guiado por un método y asegura que con el racionalismo «el pensamiento consumió su toma del poder». Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, en *Obras completas*, I, *op. cit.*, pág. 687.

36. El ser humano es para la filósofa su propio enigma y su revelación parte de sus entrañas. Asimismo, se refiere a la revelación como aquello irreductible al análisis y que ha sido acotado por la cultura occidental a lo específicamente religioso. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, *op. cit.*, pág. 29.

37. La realidad oculta es tragedia de la individualidad. La gran novela de Kafka, *La metamorfosis*, muestra esa realidad oculta, trágica. La novela, sea real o ficción, nos

aurora como metáfora de un instante que ofrece luz a lo oscuro que a través de las entrañas (el sentir) se ilumina con el pensamiento. El descubrirse se configura, por tanto, como proceso de revelación de conocimiento. Carmen Revilla lo describe así: «descender a niveles de realidad que sólo con dificultad encuentran el modo de acceder a la palabra».³⁸ Pero para ello es necesario superar la dificultad que impone el límite temporal que se circunscribe a la experiencia o al acontecimiento vivido. La novela refleja esa parte inconsciente de la experiencia —la que queda en el lado oscuro, en palabras de Zambrano— en un tiempo que abre a un aprendizaje para el que a menudo la propia experiencia vivida no ha dejado tiempo.

Dice Zambrano que el que busca conocimiento tiene que ir más allá de la realidad circundante, más allá de las circunstancias que le rodean, «no desoye ni desatiende la presencia no objetiva de algo» y siempre va buscando un centro que trasciende los límites que le imponen su espacio y su tiempo.³⁹ Trascender los límites de espacio y tiempo es ver a través de la novela y es novelar, es ofrecer múltiples escenarios y tiempos⁴⁰ donde la experiencia no se reduce a los límites impuestos y, por tanto, es también posibilidad de transformación de las estructuras instauradas por el poder en el ámbito educativo (en forma de objetivos, métodos y contenidos). La novela abre a un más allá, que trasciende el tiempo de la propia vida, en el que se constituye el sentir y da paso a un conocimiento en constante fuga, inapresable por los tiempos marcados hoy en educación. La novela se da, por tanto, fuera del tiempo consumido y alienta así a trascender el límite espacio-tiempo establecido, dando paso a un conocimiento inaccesible por el tiempo cronológico, conocimiento sonoro que emerge recuperando el sentir.

III. La razón pedagógica de la novela: el trato con el otro

Es indudable que Zambrano reivindica el descubrirse pero desde la humildad del saber de la propia y humana condición de pobreza, es decir, «desde la verdad; esto es, ser pobre».⁴¹ Trae a colación que el realismo en la novela de la cultura española es «un modo de conocimiento, desligado de la voluntad, desligado de toda violencia más o menos precursora del apetito de poder».⁴² Así pues, descubrirse es dirigirse, desde la novela, a un conocimiento radical que es el de la piedad.

Misericordia muestra esa mendicidad propia de la condición humana. Esta novela ontológica de Galdós, cuyo lenguaje contiene la emoción, libera a Nina, su protagonista, de la condena a la sombra. Nina ilumina su realidad sumergida⁴³ a través de lo que comunica, mostrando la piedad anunciada en el mismo título de la obra. *Misericordia* brota del sentir pues la piedad, dice la filósofa, es «la matriz originaria de la vida del sentir» y es «saber tratar con el misterio».⁴⁴ Es decir, en *Misericordia*, la novela se constituye como historia de la piedad dado que Galdós parece defender el «derecho a

historiar el sentimiento». ⁴⁵ Además de mostrarse la relevancia del descubrimiento de la mendicidad constitutiva del ser humano, la novela problematiza la existencia, ⁴⁶ convirtiéndose así en novela filosófica —novela *in extremis*— donde el pensamiento se da y ofrece al lector ese centro de verdad que reside en la existencia humana, «entre la esperanza y la necesidad». ⁴⁷

Si Zambrano se refiere a la piedad para dar cuenta del trato con lo ambiguo o el sentir, también lo hace para hablar de la contradicción y del trato con el otro. Ella entiende la piedad como virtud, pues «la piedad [...] es saber tratar adecuadamente a “lo otro”». ⁴⁸ Aquí consideramos que la acción educativa no se alcanza sin el trato con el otro. Por ello, de acuerdo con la importancia de descubrirse ya expuesta anteriormente, la piedad que la filósofa propone como apertura a lo otro, a la alteridad que se nos opone —con la que no coincidimos, extraña o misteriosa—, ofrece una apertura a la mendicidad constitutiva que hemos apartado de la conciencia, pero también a aquel o a aquello que no es o no se le ha permitido ser —al exiliado, al sentir, a la poesía—. La piedad se muestra como un conocimiento que posibilita al otro en sentido amplio y desarticula la propia reducción, ofreciendo una apertura al ser e impulsándolo para ir más allá de lo dado o aprendido, por eso es imprescindible en educación. De su filosofía se desprende que vivir como lo otro es recobrar el ser verdadero, ⁴⁹ hallar la contradicción.

Se vive ajeno a la propia vida cuando el método lo dirige todo, cuando solo nos fiamos de lo evidente. Olvidamos que la vida es contradicción cuando solo habitamos el sistema impuesto (en forma de cultura, reglas, normas, teorías y verdades aprobadas). Educar es ofrecer visibilidad a lo otro y trascender los límites de lo mismo, lo cual concede la novela pues es mandato de transformación de lo dado, asignado o legado. Su labor oculta es transformarnos y al ofrecer apertura a lo otro —lo excluido u oculto— ahonda también en el misterio que somos y que compartimos, a saber, la radical heterogeneidad del ser. Siendo a través de la novela y del novelar como el hombre descubre en mayor grado esa heterogeneidad constituyente. ⁵⁰

Si lo excluido se descubre aquí como el centro de verdad por venir y habitar la educación es porque en lo marginado está el germen de la educación. Rescatamos la idea zambraniana sobre la educación de la imaginación como tarea esencial del maestro. ⁵¹ Será a través de la novela como la educación alcance a recuperar la importancia del soñar que abraza lo condenado y no rescatado por la sistematicidad imperante. ⁵² Pues es lo poético lo que permite aceptar al hombre tal como es, ir más allá de la contradicción que debemos superar para mirar e incluir al otro. ⁵³

A su vez, la novela destaca por ser lucha contra el hermetismo al que el discurso ha arrojado a los sentimientos al no ser alcanzables por la

habla en gran medida del autor, de su sentir, de su sensibilidad.

38. Revilla, C., *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*, Barcelona, Icaria, 2005, pág. 121.

39. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, op. cit., pág. 61.

40. En *El sueño creador* Zambrano habla de la falta de tiempo para comprender lo vivido y de la necesidad de un desplegamiento del tiempo que es revelador de la ambigüedad.

41. Nacemos aspirando a la posesión del universo; la infancia y la adolescencia son el constante reproche de no ser lo amados que esperamos. Sin embargo, ante el límite de la muerte, el abandono, el estar arrojados, nace un centro de verdad, nace la humildad del saber que no se es nada. Y la única forma de salvar la imposibilidad de comunicar ese saber es hacer del pensamiento poesía, como lo hizo Cervantes. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, op. cit., págs. 848-853.

42. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras completas*, I, op. cit., pág. 581.

43. En Nina recae la realidad en forma de carga, y esa carga soportada de su personaje sumerge al lector en su realidad, facilitando al lector el encuentro con el límite.

44. Zambrano, M., *Islas*, op. cit., págs. 112-115.

45. *Ibidem*, pág. 110.

46. En educación se han desatendido los temas sobre la existencia y, como recuerda Milan Kundera, la novela los examina. Kundera, M., *El arte de la novela*, op. cit., pág. 168.

47. Zambrano, M., *La España de Galdós*, op. cit., pág. 53.

48. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 203. Zambrano se refiere a «lo otro» como a lo desdeñado por la conciencia y que, sin embargo, también la constituye, despertando así a la interrogación sobre la clase de conocimientos que deberían incluirse en educación. Si piedad es saber tratar con lo otro y matriz originaria del sentir, ¿puede una educación que se haga cargo de lo constitutivo del ser humano eludir el centro de verdad que es la piedad?

49. Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, pág. 102.

50. Zambrano se refiere a la poesía de Antonio Machado como aquella que sabe captar la realidad íntima, la que no se deja atrapar, que es movediza, la de la radical

heterogeneidad del ser. Zambrano, M., *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 68.

51. Zambrano dice que es de la conciencia del autor, pero sobre todo de la conciencia más amplia que integra la fantasía, de donde nace el relato, es decir, de un ser sensible acechado por una sociedad insensible y sin fantasía. Zambrano, M., «Franz Kafka, un mártir de la lucidez», en *Aurora, Papeles del «Seminario María Zambrano»: Documentos de María Zambrano*, 2012, pág. 28.

52. Zambrano da cuenta de una filosofía cada vez menos misericordiosa, cada vez más violenta, cerrada y sistemática. Zambrano, M., *La agonía de Europa*, en *Obras completas*, II, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 359.

53. Lo otro se entiende aquí como la alteridad que nos habita (la poesía), pero también como lo incierto (el sentir), el extraño (el exiliado), abismos que a través de la novela capacitan al educando para pensar la vida, buscar el entendimiento y recuperar su ser verdadero.

54. En la novela opera la conocida *catarsis* que Aristóteles inaugura en *Poética*, como proceso de proyección de las propias emociones a través de las de los personajes de la tragedia.

55. Zambrano, M., «La educación para la paz», en *Aurora, Papeles del «Seminario María Zambrano»: Documentos de María Zambrano*, 2012, pág. 185.

56. Es el filósofo Emmanuel Lévinas quien adopta esta visión del hombre como un ser constituido por el otro, visión opuesta a la metafísica de la filosofía occidental.

definición, así como por ser fuerza debilitadora de aquellas proposiciones ideológicas camufladas en verdades aceptadas. Los límites que impone el poder son restrictivos, en cambio, los de la existencia, pese a su ambigüedad, posibilitan. La novela pone en juego, mediante la estética (el placer o displacer que experimentamos en su lectura) y la ética (la catarsis),⁵⁴ la vivencia de los límites de la existencia (la muerte, el abandono, el exilio, la necesidad, la alteridad), abordando todas sus dimensiones.

De tal modo que la novela se presenta como un fenómeno de resistencia frente a la instrumentalización llevada a cabo en educación. Sin embargo, a menudo también la novela se ha visto arrastrada por los valores de mercado, la productividad, el beneficio y la competitividad. Por ello, si la educación ha devenido instrumentalización del poder también lo ha hecho el lenguaje, obligado a erigirse en una estructura y formalidad que difícilmente recoge lo pensado desde dentro. No obstante, el lenguaje es el medio de comunicación posible para poner en común lo que exige ser dicho desde dentro. El lenguaje de la novela hace posible la comunicación de la realidad más íntima y ambigua abriéndola a otros espacios a los que lo sistemático no puede acceder, luchando así contra la enfermedad de un pensamiento, y de una educación, que encorseta la vida y reduce al hombre.

IV. Conclusiones

Zambrano manifiesta que en el conocimiento poético, hallado en el realismo literario, el hombre participa de todo. A causa de esto cobra sentido, dada la centralidad de la novela en la obra zambraniana, considerar la novela, más que como otra verdad complementaria o secundaria, como centro de verdad. La recuperación de este centro de verdad nos ha llevado a proponer una pedagogía poética capaz de recuperar el conocimiento poético (el que se da en la novela y la poesía) en un ámbito educativo que ha sido alcanzado por un pensamiento sistemático y teorizante.

Es en la novela galdosiana *Misericordia* donde Zambrano evoca ese centro de verdad al que se refiere como instante de luz o instante auroral que refleja esa realidad oscura del sentir. Un centro de verdad que ella recoge metafóricamente en la aurora y Nina pone en escena a través de lo que padece y logra comunicar la novela. Galdós se hace cargo así de la realidad que requiere más atención —lo acuciante—, aquella a la que también acude Zambrano para dar cuenta de lo necesario en educación. Si decíamos que cada novela es la historia de un sentir y, por ello, apertura a la alteridad, la novela es apropiada para reconocer la unidad de la condición humana.⁵⁵

El ser humano, incapaz de asomar a la individualidad impenetrable del otro, se construye a través de su mirada.⁵⁶ Igual que no construimos nuestra identidad sin el otro, tampoco accedemos a la compren-

sión del mundo desde una racionalidad reductora que interprete la realidad al margen del otro. Por ello, es en el tiempo imaginario de la novela donde Zambrano sitúa su pregunta sobre cómo dialoga la razón con el cambio y la condición humana de ambigüedad, exilio y búsqueda de unión con el mundo. Nos ofrece así la posibilidad de pensar una razón que no acote, limite, sistematice o categorice el conocimiento, en la que la búsqueda de unidad humana pueda acompañar el cambio al que se ve abocada la propia vida. Si la razón formalista, racionalista y tecnicista nos ha mostrado su servidumbre al poder, a la pretensión dominadora y absolutizante, ¿no será una razón que dando cauce al sentir acoja otra especie de unidad o centro de verdad que armonice el ser con el mundo, que le acompañe en su transformación y le muestre su condición humana para trascenderla en su apertura a lo otro? En definitiva, ¿será posible una razón revisable por la individualidad? La novela se ha revelado aquí como una posible respuesta a esta pregunta, capaz de enlazar el descubrimiento del propio educando a través del conocimiento poético que orienta la vida y ofrece razones pedagógicas ineludibles.

Adolfo Sotelo Vázquez

Universitat de Barcelona
sotelo@ub.edu

*María Zambrano y la novela:
una nueva forma de conocimiento*
*María Zambrano and the novel:
a new path of knowledge*

Recepción: 10 de mayo de 2017
Aceptación: 18 de octubre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 90-102

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2018.19.9

Resumen

Este trabajo analiza, por una parte, el realismo narrativo de Benito Pérez Galdós a la luz de los clásicos españoles que le sirven de referencia, de autores como Dickens, Balzac o Zola, y de la compañía crítica de Leopoldo Alas, *Clarín*. Por otra parte, se detiene en las reflexiones de María Zambrano sobre el novelista canario para mostrar tanto la distancia que guardan en relación con Ortega, como su cercanía a otros autores (Menéndez Pidal —y el Centro de Estudios Históricos—, Américo Castro, entre otros). El trabajo concluye con la idea de que la lectura que Zambrano realiza de Galdós apunta a un pensamiento sobre la historia *esencial* y sobre la novela (en su forma realista) como forma de conocimiento, cuestiones que Zambrano ve desplegadas con especial sabiduría en la escritura del autor de *Fortuna y Jacinta*, novela especialmente querida por Zambrano, junto a *Misericordia*.

Palabras clave

Novela realista, pensamiento español contemporáneo, Pérez Galdós, María Zambrano.

Abstract

This paper presents an analysis of, firstly, the narrative realism of Benito Pérez Galdós, with reference to the Spanish classics and authors such as Dickens, Balzac and Zola, and then of the literary criticism of Leopoldo Alas «Clarín». It also considers María Zambrano's reflections on the Canarian novelist to show both their distance from Ortega as well as their proximity to other authors (Menéndez Pidal, and the Centro de Estudios Históricos; and Américo Castro, among others). The paper concludes with the idea that Zambrano's reading of Galdós ultimately points to an idea about essential history and the realist novel as a source of knowledge. According to Zambrano, these ideas are extensively deployed in the writings of the author of *Fortuna and Jacinta*, a novel that, along with *Misericordia*, she especially admired.

Keywords

Realist novel, contemporary Spanish thinking, Pérez Galdós, María Zambrano.

El novelista —y en esto radica su privilegio y su riesgo— está terriblemente cerca de la vida.

VIRGINIA WOOLF, «La vida y el novelista», 1926

La novela moderna se da sobre este supuesto: la transcripción de la realidad humana, que consiste en el tejido complejísimo de destinos individuales.

MARÍA ZAMBRANO, «La mujer en la España de Galdós», 1943

La novela es el género que corresponde más a *lo humano*.

MARÍA ZAMBRANO, «La novela expresión de lo humano», 1947

I

El joven Galdós bosqueja al gran Galdós de *La desheredada* en adelante. En estos aprendizajes cuentan los clásicos españoles, el arte de Dickens que le descubrió el olvidado Federico Balart, pero sobre todo Balzac. Galdós lo reconocería en *Memorias de un desmemoriado*, recordando su primer viaje a París en 1867:

El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac —un franco, Librairie Nouvelle—. Con la lectura de aquel librito, *Eugenia Grandet*, me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos, completé la colección de ochenta y tantos tomos que aun conservo con religiosa veneración [...]

El cielo benigno me deparó la inaudita felicidad de volver a París al año siguiente. *Estaba escrito* que yo completase, rondando los *quais*, mi colección de Balzac —Librairie Nouvelle— y que me la echase al colete, obra tras obra, hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de *La Comedia humana*.¹

Permítaseme hacer hincapié en que los textos galdosianos son de los años 1865-1867, no muy alejados en la cronología de los aprendizajes de Émile Zola, que tienen mucho que ver con un Balzac leído a la luz de Taine: «Zola a tiré de Taine sa connaissance et son admiration pour Balzac», ha concluido Colette Becker.² Me explico brevemente. *Mes haines* (1866), libro en el que Zola recoge trabajos básicamente del año anterior, dista mucho de ser una recopilación de circunstancias, pues como demostró Henri Mitterand se trata de un laboratorio de intuiciones, en el que Zola prepara «sa venue au monde du roman moderne».³ En dicho libro se advierte la importancia de Balzac, de la medida de Balzac, que es quien fascina a Zola por encima del teórico Taine o por encima de los artistas como los Goncourt. De ahí que en el primer capítulo de la historia del naturalismo, en el germen de su gran aventura de escritor, en ese momento alrededor de 1864-1866, se configuren —así lo ha explica-

1. Pérez Galdós, B., *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, t. VI, págs. 1431 y 1432.

2. Becker, C., *Les apprentissages de Zola*, París, PUF, 1993, pág. 338.

3. Mitterand, H., *Le regard et le signe*, París, PUF, 1987, pág. 35.

4. Zola, É., «Balzac», *Les Romanciers Naturalistes*, en *Oeuvres Complètes*, París, Nouveau Monde, 2004, t. 10 (ed. F. M. Mourat), pág. 471.

5. Zola, É., «Erckmann-Chatrian», *Mes Haines*, OC, París, Nouveau Monde, 2002, t. 1 (ed. Henri Mitterand), pág. 812.

do magistralmente Colette Becker— las bases de los grandes textos teóricos de 1878-1880, que son consecuencia lógica de las iniciales reflexiones de *Mes haines*.

Un botón de muestra. En el ensayo «Balzac» (1877) de *Les Romanciers Naturalistes*, Zola afirma tajante, refiriéndose al autor de *La Comédie Humaine*, que «il créa le roman naturaliste». ⁴ Si esta afirmación data del periodo álgido del naturalismo, más de veinte años antes —en 1865— había escrito a propósito de la obra de Balzac:

Tenemos de una parte, toda una sociedad, un pueblo ondulante y diverso, una familia humana completa, en la que cada miembro tiene aspectos particulares, un corazón que le pertenece. Esta familia habita Francia entera, París y la provincia; vive la vida de nuestro siglo, sufre y se alegra como nosotros, es, en una palabra, la imagen de nuestra propia sociedad. La obra tiene la sequedad de un análisis exacto; no predica ni incita; es únicamente *le compte rendu brutal* de lo que el escritor ha observado. *Balzac regarde et raconte*; la elección del objeto al que se dirigen sus miradas importa poco, no tiene más que la preocupación por mirarlo todo y contarle todo. ⁵

La cita es diáfana. Cualquier lector de los grandes textos teóricos de finales de los años setenta adivina en este primer Zola, en esta primera etapa del naturalismo, algunas de las ideas decisivas de la poética naturalista encarnadas en su lacónica disección del arte de Balzac.

Pues bien, estimo que los textos galdosianos nacidos en la prensa con anterioridad al 68 y que culminan en las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) son el germen, la fase constituyente de su realismo narrativo, que tiene como pilares los clásicos españoles, Dickens y, sobre todo, Balzac, pero que solo se materializará en creación consciente a partir de *La desheredada*, y para ello debe entrar en juego Zola, tanto el teórico como alguna de sus fascinantes novelas, *L'Assommoir* (1877), especialmente. Dicho de otro modo: a la luz de Taine y de Balzac, Galdós había configurado un programa, que pondrá en práctica —genial y originalmente— desde el estímulo del naturalismo, desde el acicate de la obra de Zola y en la inteligente compañía crítica de Leopoldo Alas.

Detengámonos, no obstante, para finalizar este primer estadio en una consideración galdosiana, establecida explícitamente en *Observaciones*, ensayo que como es sabido se articula en torno a la necesaria relación entre la literatura, la novela, y la sociedad contemporánea. Escribe Galdós:

La novela, el más complejo, el más múltiple de los géneros literarios, necesita un círculo más vasto que el que le ofrece una sola jerarquía, ya muy caracterizada; se asfixia en la perfumada atmósfera de los salones, y

necesita otra amplísima y dilatada, donde respire y se agite todo el cuerpo social.⁶

La novela moderna de costumbres, la novela realista, la por venir novela naturalista, debe ser la expresión de la agitante expresión de la sociedad contemporánea. Debe dar forma a la tupida y densa colmena social, especialmente a las clases medias. Imagen y espejo del dinamismo del vasto cuerpo social. He aquí el ideario galdosiano que deriva del texto citado anteriormente, en el que se advierten intertextualidades que van desde Balzac a los Goncourt, pero sobre todo del magisterio de Taine, quien refiriéndose al trabajo narrativo del autor de *La Comédie Humaine* había escrito en 1858:

¡Qué lejos estamos de nuestros padres y de aquellos salones donde una bonita letra, un ágil madrigal, una frase aguda, constituían el interés de toda una velada y el origen de toda una fortuna! Esto no es nada; la fiebre del cerebro es aquí peor que la de la voluntad. Todas las profesiones han recibido el derecho de ciudadanía con el advenimiento de la burguesía [...], la corriente de los pensamientos no es ya un lindo arroyo de maledicencia mundana, de galantería o de filosofía divertida, sino un amplio río que la banca, los negocios, los pleitos, la erudición, han henchido con sus aguas cenagosas; ese torrente es el que, cayendo cada mañana en cada cerebro, viene a nutrirlo y a ahogarlo.⁷

Una nueva referencia a Taine; una más en los aprendizajes de Galdós.

Enfrentarse a lo contemporáneo es, quizá, el punto de partida estético más importante del realismo. Bien lo sabían Galdós y Clarín, y para constatarlo basta echar una ojeada a las «Observaciones» galdosianas de 1870, verdadero manifiesto del realismo en España, o al canónico ensayo «El libre examen y nuestra literatura presente», que Alas incluyó como columna vertebral de su primer libro de crítica literaria, *Solos de Clarín* (1881). En ambos textos se afirma que la nueva novela debe enfrentarse a «la vida contemporánea»⁸ (Clarín) o al «maravillosos drama de la vida actual»⁹ (Galdós). Al aire de la revolución del 68 el mundo moderno irrumpe en la novela española, que necesitará el impacto de la escuela naturalista de Zola para consolidar dicha irrupción, que en Francia —siempre el referente de la literatura española del siglo XIX— se había producido después de 1848, por la vía de la novela (Flaubert con los antecedentes de Stendhal y Balzac), de la poesía (Baudelaire, leído magistralmente en este sentido por Walter Benjamin), de la pintura (Courbet) e incluso de la filosofía (Proudhon), quien, por cierto, tanto entusiasmó al joven Galdós, que en la «Revista de la semana» del domingo 24 de diciembre de 1865 para la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* califica de «extraordinaria» a la *Philosophie de l'Art* del pensador que había fallecido a comienzos de ese mismo año.¹⁰

6. Pérez Galdós, B., «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Ensayos de crítica literaria* (ed. Laureano Bonet), Barcelona, Península, 1972, pág. 121.

7. Taine, H. A., «Balzac», en *Nuevos ensayos de crítica e historia*, Madrid, Aguilar, 1953, págs. 399-400.

8. Alas, L. Clarín, *Solos de Clarín*, Madrid, Fernando Fe, 1891, 4.ª ed., pág. 69.

9. Pérez Galdós, B., «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Ensayos de crítica literaria* (ed. Laureano Bonet), Barcelona, Península, 1972, pág. 124.

10. Pérez Galdós, B., «Revista de la semana» (24-12-1865), en Leo J. Hoar, *Benito Pérez Galdós y la «Revista del Movimiento Intelectual de Europa»*, Madrid, Ínsula (Anejos de *Anales Galdosianos*), 1968, pág. 107.

11. Baudelaire, C., «Le peintre de la vie moderne», en *Oeuvres Complètes* (ed. Claude Pichois), París, Gallimard, 1976, t. II, pág. 687.

12. Benito Pérez Galdós, «Revista de Madrid» (11-11-1867), en Hoar, L. J., *Benito Pérez Galdós y la «Revista del Movimiento Intelectual de Europa»*, págs. 233-234.

El artista realista es un pintor de la vida moderna. Así lo entiende Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (XI-XII, 1863), donde, en el capítulillo «El croquis de costumbres», tras aludir a Balzac, señala el genio de naturaleza mixta que debe tener el pintor de costumbres, añadiendo:

Observador, *flâneur*, filósofo, llámese como se quiera; pero, sin duda, os veréis inducidos para caracterizar a este artista, a gratificarle con un epíteto que no podríais aplicar al pintor de cosas eternas, o al menos más duraderas, cosas heroicas o religiosas. Algunas veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de la circunstancia y de todo lo que en ella hay de eterno.¹¹

El artista que pinta las costumbres contemporáneas y que hace añicos las clasificaciones retóricas tradicionales («los patrones» que las novelas de Galdós desde *La desheredada* transgreden, como señala repetidamente Clarín) se interesa por el universo inédito y vulgar que le rodea, tal y como postula Baudelaire, quien propone como hace el joven Galdós, una estética de la originalidad, de la modernidad. Desde las páginas de la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* y de *La Nación*, Galdós expone la fascinación que sobre él ejerce la ciudad, su vida pública y moral, la vida doméstica, la arquitectura humana, el trasiego vital:

El conjunto de los habitantes de Madrid es sin duda revuelto, sordamente sonoro, oscilante y vertiginoso. Pero coged la primera de esas sabandijas que encontréis a mano, examinadla con el auxilio de un buen microscopio: ¿veis qué figura? [...] ¿no os parece que tiene los rasgos suficientes en su fisonomía para ser tan individual como vos y yo? Y si pudierais con ayuda de otro microscopio examinar su interior, su fisonomía moral, su carácter, ¡cuántas cosas extraordinarias se presentarían a vuestros ojos! Y si de algún modo os fuera fácil enteraros del pasado, de la historia, de los innumerables detalles monográficos de cada uno: ¡qué de maravillas se presentarían a vuestra observación! Veríais hombres de treinta, de cuarenta y de cincuenta años devorados por toda clase de pasiones; hombres de veinticinco que razonan con la glacial serenidad de un sexagenario, y viejos de setenta que declaman con la apasionada verbosidad de un mozalbete. Observaríais las variadísimas manifestaciones de la locura, de la pasión, del capricho; locos de genio, amantes por travesura, celosos de oficio, monomaniacos de ciencia, de galanteo, de negocios; misántropos por desengaño, por gala y por fastidio; hombres graves, hombres desheredados; hombres frívolos, hombres viperinos, felinos y caninos; individuos, en fin, unidades, caracteres, ejemplares.¹²

El texto galdosiano como las reflexiones de Baudelaire son exigencias de modernidad. Proudhon en *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1865) también reivindica un arte de la modernidad, necesario en un doble sentido: para el presente, por su función pedagógica, y para el futuro, por su papel informativo. De este modo el realismo, arte de la modernidad, es también el arte, la

novela —en el caso que nos ocupa— que escribe la historia contemporánea. Desde Balzac la novela representa y analiza una historia en curso, porque la novela realista es un modo de conocer los mecanismos sociales y el funcionamiento del mundo contemporáneo. No en balde los Goncourt escriben en su *Diario* del 24 de octubre de 1864 que «los historiadores son los narradores del pasado; los novelistas, los narradores del presente».¹³

Este andamiaje de ideas es el que nutre las numerosas reflexiones galdosianas que van a desembocar en las «Observaciones» de 1870, pero también es el que anida en el diapasón crítico que Clarín utiliza para analizar *Doña Perfecta* en las columnas de *El Sofeo* (3-10-1876). La primera reseña que Clarín lleva a cabo de una novela galdosiana, presenta dos rasgos que parecen sacados de la naturaleza que Baudelaire adjudicaba al pintor de la vida moderna. El primero es la advertencia de que los mejores novelistas españoles «comienzan a tratar la vida moderna». El segundo rasgo es complementario del anterior: estos novelistas, a cuya cabeza está Pérez Galdós, transparentan la vida contemporánea con un «verdadero realismo que, dejando lo puramente accidental y elevándose a considerar lo temporal y transitorio en su fundamento, sabe tratar dignamente los asuntos comunes y ordinarios, porque adivina en ellos y luego estudia lo que tienen de trascendental y eterno».¹⁴

Desde estas mínimas referencias se observa que tanto Galdós como Clarín entendían la novela realista como una aproximación a la vida contemporánea, con voluntad de escribir su historia, mejor, su intrahistoria. La novela realista es la historia de las costumbres, no de los acontecimientos; los novelistas realistas —Balzac, Flaubert o Galdós— devienen en historiadores de las costumbres. Por ello, en mayor o menor medida, son moralistas del cuerpo social, conciencias críticas de la sociedad burguesa. La novela realista es una forma de conocimiento. Clarín señalaba en «El libre examen y nuestra literatura presente» que Galdós, al aire de los novelistas ingleses, no atacaba en las novelas que van de *Doña Perfecta* a *La familia de León Roch* «el fondo del dogma católico», «atacaba las costumbres y las ideas sustentadas al abrigo de la Iglesia por el fanatismo secular»,¹⁵ mientras años después, en el folleto *Benito Pérez Galdós (Estudio crítico-biográfico)* (1889) volvía a indicar, ahora a propósito de las «novelas españolas contemporáneas», que en estas profundizaba «en la vida social y en la moral, pareciéndose en esto último a muchos escritores ingleses, que por cierto él estima grandemente» [Galdós, 19]. Galdós es, a juicio de Clarín, no solo el verdadero historiador de la sociedad española contemporánea, de sus costumbres, gracias a un «altruismo artístico» o «facultad de transportar la fantasía con toda fuerza, con todo amor, a creaciones por completo trascendentales, que representan tipos diferentes, en cuanto cabe diferencia, del que el autor pudiera representar más aproximadamente» [Galdós, 12], sino que es una lúcida conciencia moral que opera sobre ella: sus novelas realistas dicen a sus contemporáneos las verdades apagadas o soslayadas.

13. *Apud.* Dufour, P., *Le réalisme*, París, PUF, 1998, pág. 23.

14. Alas, L. Clarín, *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1991, pág. 30. En adelante citaré en el texto, indicando entre corchetes la novela de Galdós a la que se refiere el artículo de Clarín y la página correspondiente.

15. Alas, L. Clarín, *Solos, op. cit.*, pág. 70.

16. *Cartas a Galdós* (ed. Soledad Ortega), Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 217.

17. Shoemaker, W. H., *Los prólogos de Galdós*, México, De Andrea, 1962, pág. 58.

Las novelas realistas galdosianas, al penetrar en los interiores ahumados de diversos ámbitos de la sociedad, constituyen —como las de Balzac o las de Zola— una genealogía de la moral, que la crítica clariniana reconoce sistemáticamente en los quehaceres narrativos de Galdós. Así, por ejemplo, al reseñar *Lo prohibido* señala, tras citar los modelos de Balzac y Zola, que «hasta Galdós, ningún novelista español había penetrado de veras en las entrañas de nuestro cuerpo social, anémico y lleno de drogas, con que en vano procura remediar males secretos apestosos» [*Lo prohibido* (I), 142].

Según Clarín, la novela realista tal y como la va escribiendo Galdós es la forma más oportuna del estadio histórico en el que viven. Con su voluntad de modernidad y de escribir la historia desde las costumbres contemporáneas, la novela se convierte en una fuente de conocimiento: «la novela como se ve en *Bouvard y Pécuchet*, en *La joie de vivre...* y en *Tormento* es una nueva fuente de conocimiento»,¹⁶ le escribe a Galdós el 8 de abril del 84, mientras anda componiendo *La Regenta*. Por ello, en una de las reflexiones de madurez que Clarín nos brinda a propósito de la naturaleza de la novela, la que ocupa el penúltimo capítulo de su «Folleto literario», *Apolo en Pafos* (1887), afirma que la novela que tiene como objeto la realidad y la verdad —«ese cielo abierto al infinito que tenemos ante estos estrechos agujeros de los ojos»— es la forma superior del género, aunque niega que sea la forma exclusiva y única.

Ahora bien, la novela oportuna es la novela realista, sea la histórica («Galdós no canta, cuenta» [*Episodios Nacionales*, 286], escribe Clarín en 1880 con referencia a las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*) o la de costumbres contemporáneas, ya que como el propio Galdós reconocía en el prólogo a la edición de los *Episodios Nacionales* de 1885, «la novela histórica viene a confundirse con la de costumbres».¹⁷ Clarín, utilizando el itinerario narrativo galdosiano como objeto de análisis, interpretación y comentario, fragua la teoría de la novela realista en España; fragua que —no lo debemos olvidar— se instala en la propia evolución del género. O dicho en términos más caros a la teoría de la interpretación: hay que reconocer tanto la historicidad del quehacer narrativo galdosiano (objeto de la comprensión y del análisis) como de la trayectoria estética crítica y creativa de Leopoldo Alas (sujeto de los propios actos de análisis y de comprensión).

II

El primer acercamiento de María Zambrano al universo novelístico de Galdós data de los últimos meses de la tercera década del siglo xx. En el delicioso libro *Delirio y destino* (*Los veinte años de una española*), escrito a comienzos de la segunda mitad del siglo pasado y que es un relato donde se amalgama la confesión, la indagación filosófica y la rememoración histórica, con protagonistas de inequívocas señas de identidad —que son las de la narradora— Julián Sanz

del Río, Francisco Giner de los Ríos o Pablo Iglesias, Zambrano confiesa:

El caso es que leía a Galdós por primera vez y se dio cuenta de que leía a España por dentro, de que era la manera de entrar desde su aislamiento en la realidad española, de que se ponía en presencia de aquella triste España que habían olvidado los jóvenes nacidos ya en la nueva; de que se reintegraba también a la de siempre, a la sustantiva, al hontanar fresco y puro donde nace en ensueño de la historia, que las minorías llevan a cabo cuando lo llevan. Hontanar y sustancia íntima de la historia, de toda historia, su razón primera: el hambre y la esperanza.¹⁸

En los círculos orteguianos a los que seguramente se refiere Zambrano en su ensayo sobre *Misericordia*, publicado en septiembre de 1938 en *Hora de España*, poco después de la primera edición de *Los intelectuales en el drama de España* (Santiago de Chile, 1937), Galdós había sido —los adjetivos son de Zambrano— «desdeñado y olvidado».¹⁹ En realidad, Ortega calificó a Galdós de «genio» frente a Campoamor, «ingenio», en la necrológica de 1920, pero jamás atendió a la mirada y la memoria galdosiana. En los momentos finales de la Guerra Civil española la novela de Galdós —más los *Episodios Nacionales* que las novelas españolas contemporáneas— gozaban de mayor prestigio, y de ahí que un crítico justamente olvidado, habitual en las páginas de *La Vanguardia*, compartiendo espacio con la propia Zambrano en las contadas ocasiones en las que colaboró, Luis Burbano, escribiera el 4 de enero de 1939:

Benito Pérez Galdós sentía España como la sentimos nosotros. En liberal, en republicano, en revolucionario. Parece que para cantar a la patria haya que ser tradicionalista y conservador. Y no. Hay un patriotismo de sentido liberal que no reniega del pasado, que incluso le rinde culto, pero que no quiere resucitar nada de lo que ya pasó y que sueña con un futuro nacional en armonía con los nuevos tiempos. Ese patriotismo era el de Galdós. Y es el nuestro.

Certificada por la propia escritora su pasión galdosiana, lo cierto es que durante el lustro 1938-1943 escribió sobre Galdós con frecuencia. Al margen del estudio en *Hora de España*, Zambrano publicó «La mujer en la España de Galdós» en México en 1942 y «Las mujeres en la España de Galdós» en Cuba en 1943. Son variaciones sobre el mismo tema, que agavilló en la primera edición de *España, sueño y verdad* (Barcelona – Buenos Aires, Edhasa, 1965). Por su parte el inicial trabajo sobre *Misericordia* conformó, junto al ensayo «La España de Galdós», el tomo de idéntico marbete al del ensayo, publicado por Taurus en 1960. Conviene, no obstante, no echar en saco roto que el estudio de *Hora de España* nace en el contexto de dos libros que tienen la Guerra Civil como telón de fondo inmediato: *Los intelectuales en el drama de España* (Santiago de Chile, Panorama, 1937) y *Pensamiento y poesía en la vida española* (México, La Casa de España, 1939). No cabe olvidar tampoco que «*Misericor-*

18. Zambrano, M., *Delirio y destino*, Barcelona, Mondadori, 1989, pág. 68.

19. Cito por María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España*, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 232. En *Delirio y destino* insiste en que el gusto literario vigente (años veinte) repudiaba a Galdós «como símbolo de esa España que tan implacablemente había retratado, la clase media asfixiada en su *novelería*, confundiendo el espejo con la imagen por él reflejada» (pág. 68).

20. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., pág. 231.

21. Gilman, S., *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 241-242.

22. Cito por María Zambrano, *España, sueño y verdad*, en *Obras completas*, t. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 681.

«dia» (1938) se incluyó en la segunda edición del libro *Los intelectuales y el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, publicado en Madrid cuarenta años después, en 1977. Segunda edición que tiene una suculenta presentación firmada por Zambrano el 14 de abril, fecha de alta significación, exactamente cuarenta y dos años después de la fecha conmemorada en *Delirio y destino*, donde escribía:

El cielo de abril dejaba caer su luz blanca, azul y blanca hasta tocar transfigurando a la multitud. La luz era también de mil reflejos, en un blanco único toda la infinitud que hay en el blanco. En la blancura destacándose, perfilándose en el cielo. Alta, alta, ondeaba la bandera republicana, ahora ya del todo desplegada. Y mirándola, fijó los ojos en el reloj de la torre. Eran las seis y veinte de un martes 14 de abril de 1931.²⁰

Por último, debe subrayarse que los trabajos de Zambrano sobre Galdós forman parte de los preludios de la escasa celebración del centenario del nacimiento del escritor canario en 1943, dado que solo participó la España peregrina. En este sentido, son precisas las palabras de Stephen Gilman, quien recuerda en su espléndido libro *Galdós y el arte de la novela europea* (Princeton, 1981) que «un crítico tras otro se sorprendieron ante la resucitada significación para su atormentada década de la visión del hombre en la sociedad. [...] figuras de la talla de Madariaga, Amado Alonso, Alfonso Reyes, Federico de Onís, María Zambrano y Joaquín Casaldueiro elevaron las voces de asombro, y así acabaron con la incompreensión estilística del pasado inmediato».²¹ Precisión a la que habría que añadir, en el caso de Zambrano, que su pasión galdosiana forma parte del «camino de España» que la escritora empezó a bosquejar en plena Guerra Civil, o mejor dicho, desde la meditación en pleno conflicto civil. El primer eslabón en ese camino —desde el ir hacia España— y en el género novela es Galdós (ensayos de 1938 a 1943) y el segundo estadio son los ensayos cervantinos de 1947 a 1955. Forman parte de un proceso que es personal, en lo que tiene de autodesvelamiento o confesión, e histórico y colectivo, pues como escribe Zambrano en la «Advertencia» al nonato *Camino de España* (1959):

Todos los pueblos, todas las personas, son elegidos para lo mismo: apurar la condición humana, y llevarla a su plenitud. Mas no de la misma manera, no por el mismo camino.

Pues el proceso de *lo humano* presenta múltiples aspectos, esenciales todos ellos. Cada pueblo, cada cultura indivisible, no es que tenga un camino; es uno de esos caminos del hombre sobre la tierra, con su carácter siempre fragmentario.²²

No se trata de dilucidar «el camino de España»; son pasos camino de España. Pasos que había descubierto en Galdós y Cervantes. Pasos que son la sustancia de su libro *España, sueño y verdad* (1965).

Quizá arroje luz sobre esta reivindicación de la novela galdosiana y cervantina, singularmente el *Quijote*, como forma de conocimiento, el espejo de la trayectoria de Américo Castro en su justiprecio de Galdós. En su obra magna sobre Cervantes, *El pensamiento de Cervantes* (1925), no existe ninguna alusión al autor de *Fortunata y Jacinta*. En cambio, a partir de *España en su historia* (Buenos Aires, 1948) el pulso renacentista y europeísta de don Américo tiembla: «Ya en 1936 comencé a darme cuenta de nuestra ignorancia acerca de nosotros mismos; ni sabíamos quiénes éramos, ni por qué nos matábamos unos a otros. Hablo en primera persona por haber oído en la radio de San Sebastián, en julio de 1936, la noticia de mi fusilamiento», recuerda en 1970.²³ El temblor le lleva a observar a Galdós como el singular lector y ejecutor de las proyecciones cervantinas. Y así, al mismo tiempo que iba a ir ofreciendo una serie de notas sobre las adivinaciones de Galdós en el arte cervantino, escribía a Marcel Bataillon el 7 de diciembre de 1966: «Cervantes debió a las especiales circunstancias de su patria (a su especial forma de enfocarlas y vivirlas) algo que su patria no captó hasta... Pérez Galdós».²⁴ Facilitemos dos notas de don Américo a propósito de Galdós, ambas de 1966. En el prólogo a la edición mexicana de Porrúa de *La realidad histórica de España*, sentenciaba: «Galdós adivino genial de lo yacente bajo el convencionalismo de las crónicas, que no historias de España».²⁵ Y en su libro *Cervantes y los casticismos españoles* (Alfaguara, 1966) escribía: «Los españoles, antes de don Benito Pérez Galdós, no supieron qué hacerse con aquel nuevo arte de hacer novelas de 1600».²⁶

III

En plena Guerra Civil, en septiembre de 1937, Zambrano publica en la impagable *Hora de España* el ensayo «La reforma del entendimiento español», pieza axial de la meditada segunda edición del libro *Los intelectuales en el drama de España* (1977). Zambrano sostiene en dicho ensayo varias reflexiones seminales para sus quehaceres posteriores.²⁷ Desde la óptica histórica, afirma que España se separó de la vida europea a medida que crecía su decadencia política —«Se paraliza su pensamiento al mismo tiempo que se petrifica el Estado»—.²⁸ Esta idea de estirpe krausista —la encontramos pormenorizada en Gumersindo de Azcárate en 1876— tiene un primer aditamento singular en la exposición de Zambrano: sin Estado, sin pensamiento, «tampoco existe una voluntad concreta y definitiva de vivir y hacer».²⁹ Y un segundo aditamento, que es un hontanar (no el único) del saber de Zambrano:

Cervantes bien pudo haber estudiado filosofía y haber transcrito su idea, su intuición de la voluntad, en un sistema filosófico. Mas ¿para qué había de hacerlo? Además de que no tenía sentido expresarse así ante nosotros, tenía que decir más, todavía más. Y era otro el sentido último de su obra: el fracaso. La aceptación realista resignada y al par esperanzada del fracaso.

23. Castro, A., «Español», *palabra extranjera: razones y motivos*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 29.

24. *Epistolario. Américo Castro / Marcel Bataillon (1921-1972)* (ed. Simona Monari), Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pág. 319.

25. Cito por Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Barcelona-Madrid, Alfaguara, 1966, pág. 191.

26. *Ibidem*, pág. 180.

27. En un libro interesante —*El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto* (Madrid, Marcial Pons, 2010, págs. 321-323)— pero, como viene siendo habitual en las novísimas aproximaciones históricas a la realidad histórica de España, apriorístico, Rafael Núñez Florencio explica la postura de Zambrano a propósito de España, apelando a los ensayos centrales de *Los intelectuales y el drama de España y escritos de la guerra civil* (Madrid, Trotta, 1998), del modo siguiente: «Para Zambrano hay una cierta especificidad hispana, y tal carácter consistiría básicamente en... ¡la escasez de ideas! A diferencia de otros países europeos, en España las ideas son pocas y malas [...] Todavía resulta más significativo y estremecedor que tales palabras y tal diagnóstico no constituyan una excentricidad propiamente dicha, una ocurrencia más o menos discutible de un sujeto aislado».

28. Cito por *Los intelectuales en el drama de España*, en *Obras completas*, t. 1, pág. 209.

29. *Ibidem*, pág. 211.

30. *Ibidem*, págs. 212-213.

31. *Ibidem*, pág. 218.

32. Adolfo Sotelo Vázquez, «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez y Marisa Sotelo Vázquez), Barcelona, Planeta, 1993, pág. LXIV.

Ni la Filosofía ni el Estado están basados en el fracaso humano como lo está la novela. Por eso tenía que ser la novela para los españoles lo que la Filosofía para Europa.³⁰

Contra poniendo filosofía y novela, Zambrano sostiene que el verdadero alimento intelectual del español es la novela: desde Cervantes a Galdós, con un hiato amplísimo entre ellos. El entendimiento español se replegó a la novela.

Con un peso más circunstancial (el telón de fondo de la escritura de estos formidables ensayos los determina) el tercer complemento tiene que ver con la preferencia de la novela que se corresponde con lo humano y con la vida, con la novela como nueva forma de conocimiento y no con la novela como didactismo o como tendencia ideológica. De ahí que desprecie las novelas de tesis galdosianas —«que son evidentemente las peores»— y afirme la poderosa intuición de Galdós en la creación de *Fortunata* (obsérvese que Zambrano lee el personaje galdosiano con perfiles comunes a toda la humanidad):

Fortunata, la espléndida hija de Madrid, ejemplo claro de una voluntad coherente, firme y fiel, a la que ningún desastre aparta de sí misma, sobre la que resbalan todos los fracasos sin producir una huella mayor que la de la lluvia en la roca. Insobornable, guarda una idea *entre sí* que es toda su vida. Idea por lo demás tan divinamente humana, tan noble como la alta categoría de la maternidad.³¹

La voluntad de *Fortunata* es pura y perfecta, tiene valores universales, pero en la sociedad madrileña de la Restauración está siempre al borde de la locura o el fracaso, si bien, como he escrito en otro lugar, «la conciencia final de *Fortunata* regida por las leyes de la naturaleza, nace y se hace a partir de su autodescubrimiento como ser moral, en medio de un mundo moral social que la determina y la condiciona, pero que no la absorbe, que no la adapta».³² *Fortunata* no entra por el aro.

Antes de dictar las conferencias sobre la cultura española en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México los días 12, 14 y 16 de junio de 1939, que son la génesis de *Pensamiento y poesía en la vida española* (México, 1939), libro donde se explaya sobre la novela y el realismo, María Zambrano había dejado proyectados en su estudio sobre «*Misericordia*» los presupuestos del artículo «La reforma del entendimiento español». Partiendo de la distinción establecida por don Francisco Giner entre *historia externa*, la aparente, la meramente positivista, en la que se amalgaman los sucesos y los hechos históricos (usando la terminología de Taine) y la *historia interna*, que reside en cómo se manifiesta en el proceso histórico el espíritu de una colectividad —lengua, literatura, arte—, Zambrano propone una dimensión paralela a la de Galdós en el prólogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* de 1882, a la de Leopoldo Alas en el prólogo a *Nueva Campaña, 1885-1886* (1887) y a la que se sustentaba

con enorme brillantez y decidida provocación en el primer ensayo de los que conformaban *En torno al casticismo* (1895) de Miguel de Unamuno. Según Zambrano la fundamental dimensión histórica es la *esencial*, motor de todas las demás y que se manifiesta en la tradición cultural, cuyas verdaderas señas de identidad alimentan el realismo, condición de ese peculiar modo de conocimiento.

Es evidente que en estos planteamientos y desarrollos la pensadora malagueña mientras se aleja de su maestro Ortega, se acerca a los *obiter dicta* de Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos, asunto de una riqueza de matices apasionantes, pero que no puedo ni debo abordar aquí. Sí quiero recordar la espléndida reseña que del libro de Zambrano llevó a cabo Eugenio Ímaz a comienzo del año 1940 en la revista *España Peregrina*. El punto central del análisis de Ímaz, que ha rescatado la profesora Mercedes Gómez Blesa, dice así:

Quiere huir María del racionalismo europeo, de la soberbia europea racionalista [...] Y así se estremece en el estudio del pensar español asistemático: el realismo, el materialismo españoles, el estoicismo a la española, la poesía y la novela españolas.³³

He ahí la clave de las meditaciones de Zambrano. Clave que asiste enteramente la lectura de *Misericordia* del año 38, donde entre líneas conocemos su pensamiento acerca de la historia *esencial*, del realismo y de la novela como forma de conocimiento, siempre tomando como referencia la autoridad creadora de Galdós. Desgloso la clave:

Primero. Galdós jamás intentó establecer una completa teoría de la novela. El divorcio entre el posible hombre de ideas y el creador es una constante. Los hechos de ayer y «el fuego vivo del presente» son las metas galdosianas, hasta llegar a «la esquiua verdad que apenas tolera la palabra».³⁴

Segundo. Galdós en su forja de la novela realista desciende a la vida del español anónimo, del mundo doméstico, «en su calidad de cimiento de lo histórico, de sujeto real de la historia».³⁵

Tercero. El realismo español (el galdosiano, por ejemplo) no es solo una cualidad o un estilo artístico, es una forma de conocimiento, un saber que actúa «en el clima hostil de una cultura de origen racionalista que va agotando su ciclo».³⁶

Cuarto. ¿Cómo actúa esta forma de conocimiento? Zambrano lo esboza por primera vez:

Será la actuación continua y humilde de una razón que no ha comenzado por nombrarse a sí misma, por establecerse a sí misma; de una razón o manera de conocimiento que se ha extendido humildemente por seres y cosas, sin delimitarse previamente a sí propia; que ha actuado sin definirse ni separarse, mezclándose, inclusive, con la razón al uso, con

33. Ímaz, E., «Dos libros de María Zambrano», en *España Peregrina*, México, febrero de 1940. Cito por María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras completas*, t. 1, pág. 547.

34. Cito por María Zambrano, «*Misericordia*», *Los intelectuales en el drama de España*, en *Obras completas*, t. 1, pág. 237.

35. *Ibidem*, pág. 233.

36. *Ibidem*, pág. 237.

37. *Ibidem*, pág. 236.

38. María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras completas*, t. I, pág. 584.

39. María Zambrano, «La mujer en la España de Galdós», en *Obras completas*, t. III, pág. 716.

40. *Ibidem*, pág. 716.

41. *Ibidem*.

su enemiga y dominadora razón racionalista. Pero es que una de las características de tal género de razón sería el no tomar represalias más que en el terreno de la creación, rebasando, superando —jamás rebatiendo ni disputando—. Razón esencialmente antipolémica, humilde, dispersa, misericordiosa.³⁷

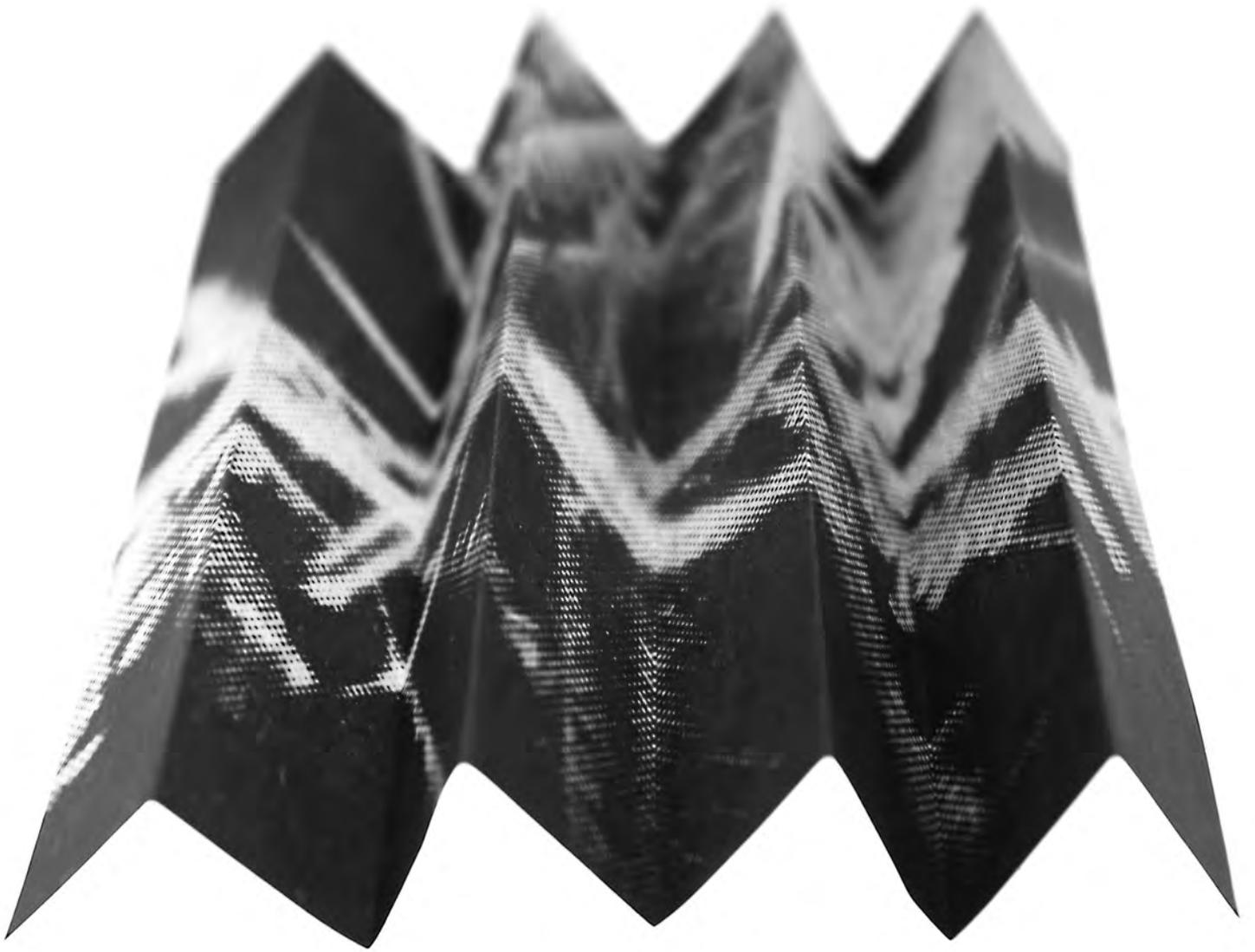
Cualquier lector adivina que estamos en el camino hacia la razón poética.

De las meditaciones de Zambrano derivan, al menos, dos corolarios con los que quiero cerrar el presente relato. El primero se sustenta en *Pensamiento y poesía en la vida española*. La vida española se desarrolla en una atmósfera de peligrosos enigmas, con predominio de lo espontáneo, de lo inmediato. La novela (y también la poesía) pueden ser formas de adentrarse en esa vida misteriosa, pueden ser formas de conocimiento, un conocimiento que podemos apellidar poético. La forma de conocimiento que desvela Zambrano es el realismo español, que no es otra cosa «como conocimiento que un estar enamorado del mundo, prendido de él, sin poderse desligar».³⁸

El segundo corolario compete a la novela y en concreto a la novela realista galdosiana. Su punto de asiento es el capítulo «La mujer en la España de Galdós» de *España, sueño y verdad* (1965), redactado en 1942. Zambrano insiste en el texto en el carácter de espejo de la novela para que refleje la vida, y en el perfil de visionario del novelista para que proporcione una visión que aclare la misteriosa vida que le envuelve. El novelista ha de ser siempre un visionario, debe tener una mirada capaz de engendrar visiones. Es decir, una mirada que situada en un lugar privilegiado, mira desde él creadoramente. La mirada por excelencia en la novela española es la de Cervantes: «es la de mayor acuidad, finura y percepción».³⁹ Zambrano la compara con la galdosiana y explica que su mirada no ha llegado nunca a la cervantina. Le falta perspectiva, «perspectiva última, histórica, en cierto grado, y transterrena, metahistórica, una última dimensión».⁴⁰ No hay ni paradoja ni contradicción en el dictamen de Zambrano. Su lectura del último Galdós convierte en transparentes sus palabras anteriores:

Galdós, cuando se queda ciego, toca; cuando ha dejado de ver extiende sus manos y palpa con infalible certeza. Su ceguera última puede ser simbólica de esa su genialidad, que en grado último es visión que se hace ciega, para dejar paso al tacto; a un infalible tacto de ciego, de ese poeta ciego capaz de enumerar la realidad arcana y doméstica a un tiempo.⁴¹

La novela moderna es una nueva forma de conocimiento —lo sabían Balzac o Flaubert, Galdós o Clarín— capaz de convertir en escritura la realidad misteriosa y la cotidiana a un tiempo. La novela moderna es una revelación, una manifestación, es una presencia, en términos tan queridos por María Zambrano en su hermoso libro de 1939, *Filosofía y poesía*.



Marta Negre: *Cristal de nieve*, fotografía, 2017

Cristina de Peretti

UNED
mperetti@fsf.uned.es

*Érase una vez «un reino
de literatura...»**
*Once upon a time there was
“a kingdom of literature...”*

Recepción: 4 de septiembre de 2017
Aceptación: 20 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 104-113

Resumen

En este artículo se analiza, a partir de distintos textos de Javier Marías, la historia del reino de Redonda: un «reino junto al mar» a la vez real y ficticio con más de una lengua pero sin súbditos, una dinastía literaria que no se transmite por la sangre y cuyo rey sin soberanía no es otro, actualmente, que el propio Marías.

Palabras clave

Javier Marías, reino de Redonda, M. P. Shiel, J. Gawsworth, literatura.

Abstract

This paper presents an analysis, based on different texts by Javier Marías, of the history of the Kingdom of Redonda: a «kingdom by the sea», both real and fictitious, with more than one language but without subjects; a literary dynasty that is not transmitted by blood and whose king without sovereignty is no other, at present, than the very Marías himself.

Keywords

Javier Marías, Kingdom of Redonda, M. P. Shiel, J. Gawsworth, literature.

* Una primera versión de este artículo, redactada en francés y titulada «Fictions souveraines: le royaume de Redonda», con notables diferencias respecto a la actual, se publicó en Bernardo, F. (coord.), *Derrida à Coimbra / Derrida em Coimbra*, Viseu, Palimage, 2005.

1. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 390. Aunque en *Todas las almas* (Madrid, Alfaguara, 1998, 3.ª ed.), Javier Marías ya habla, por primera vez, del Reino de Redonda al referirse al escritor John Gawsworth, es en *Negra espalda del tiempo* donde cuenta más pormenorizadamente la historia de este reino literario. Posteriormente, Marías ha seguido mencionándolo en bastantes de sus artículos.

2. Marías, J., «Sólo aire y humo y polvo (Nota previa)» / «Only Air and Smoke and Dust (Prefatory Note)» (trad. al inglés de E.

En *Negra espalda del tiempo*, esa novela que no es estrictamente una novela, Javier Marías relata la historia de un reino que tampoco es exactamente un reino o que no es al menos un reino convencional puesto que se trata, como apunta Marías, de «un reino de literatura o de papel y tinta»;¹ un reino imaginario en cierto modo que no por eso deja de ser sin embargo muy real y que, a pesar de «llevar demasiado tiempo siendo sólo aire, humo y polvo»,² a veces —aunque no siempre— aparece incluso en los mapas:

[un] reino a la vez real y fantástico, con y sin territorio, una ínsula literaria más, pero esta sí puede hollarse y consta en algunos mapas, minúscula y erguida y deshabitada, aunque en otros no se encuentra.³

Lo que aquí nos interesa no es discutir si la cartografía es un arte o una ciencia más o menos precisa y fiable, sino resaltar que esa curiosa alternancia entre la presencia y la ausencia de la isla de

Redonda en los mapas constituye una muestra más de la extraña espectralidad de este reino «indecidible», a la vez ficticio y verdadero, que como todo reino legendario que se precie no puede ser —como apunta el tan shakespeariano Javier Marías— sino un «reino junto al mar», a «*kingdom by the sea*».⁴

Redonda es, en efecto, una diminuta isla de menos de tres kilómetros cuadrados que se encuentra muy cerca de esas otras islas caribeñas, mucho más conocidas, de Montserrat y Antigua. En 1493 —esto es, durante su segunda travesía—, Cristóbal Colón descubrió ese islote. Debido a lo escarpado e inaccesible que es, Colón no desembarcó en él pero sí le puso el nombre de Santa María la Redonda. Dicho islote abandonado, desierto, solo estaba poblado de aves acuáticas así como de lagartos, ratas y cabras. Al parecer, durante los siglos xvii y xviii, la isla de Redonda constituyó asimismo, por lo difícil y arriesgado que resulta acceder a ella, un magnífico escondite para los contrabandistas y los corsarios del mar Caribe, quizá los únicos hombres (reales pero a la vez no menos legendarios) que —junto con Shield (el primero de sus reyes) y sus «once desgraciados» «súbditos» que, durante el reinado de este, «recogían los excrementos de los alcatraces para hacer “guano” (estiércol)»⁵ han pisado alguna vez esa insólita y fantasmática isla. Una isla que, según algunas leyendas, también estaba habitada por espectros, monstruos y bichos de lo más extraño. Lo cual habría dado lugar a una serie de acontecimientos más o menos misteriosos... hasta el punto —señala Marías— de que, para los habitantes de las Antillas, Redonda desempeñaba un papel muy similar al que Transilvania siempre ha tenido en Europa.⁶

A finales del siglo xix, política y territorialmente, la isla de Redonda pertenecía al Reino Unido. En 1872, atraído por el fosfato de aluminio producido por el guano, única riqueza de su pedregoso suelo, el gobierno de la Reina Victoria decidió anexionar ese territorio a la corona británica antes de que se le adelantasen los Estados Unidos. En la actualidad, sin embargo, Redonda forma legalmente parte de Antigua y Barbuda. Aunque a primera vista la historia de esta isla puede parecer bastante clásica, «las disparatadas características y vicisitudes de ese reino»⁷ de Redonda resultan no obstante —como enseguida vamos a tener ocasión de comprobar— más propias de la ficción que de la realidad.

En 1865, Shiel, un predicador local metodista de origen irlandés que vivía en la isla de Montserrat, armador y padre ya de ocho niñas, quiso celebrar el nacimiento de su primer hijo varón, Matthew Phipps, comprando la isla. A quién se la compró no deja de ser un misterio ya que, en ese momento, Redonda aún no pertenecía al Reino Unido. Años más tarde, el 21 de julio de 1880, con motivo del decimoquinto aniversario de su hijo Matthew, Shiel, que «tenía [...] la manía muy irlandesa de estimar sobremanera a los descendientes de reyes»,⁸ organizó una gran ceremonia naval durante la cual el

Southworth) en Shiel, M. P., *La mujer de Huguenin (Cuentos fantásticos)*, Barcelona, Reino de Redonda, 2000, págs. 17 y 27 respectivamente.

3. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, op. cit., pág. III.

4. Véase, por ejemplo, Marías, J., «Este reino junto al mar» (16-4-2000) / «This kingdom by the sea» (23-4-2000), en *A veces un caballero*, Madrid, Alfaguara, 2001, págs. 223-226 y 227-230 respectivamente.

5. Shiel, M. P., «Of Myself / Acerca de mí», en Shiel, M. P., *La mujer de Huguenin (Cuentos fantásticos)*, op. cit., págs. 259 y 271 respectivamente.

6. Véase Marías, J., «Sólo aire y humo y polvo (Nota previa)»..., op. cit., págs. 12 y 22 respectivamente.

7. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, op. cit., pág. 387.

8. Shiel, M. P., «Of Myself / Acerca de mí», op. cit., págs. 258 y 270 respectivamente.

9. Por ejemplo, Morse, A. R. (ed.), *The Works of M. P. Shiel Updated. A Study in Bibliography*, Cleveland, Reynolds Morse Foundation, 1980, 2.ª ed., 2 vols.

10. Shiel, M. P., *The Purple Cloud*, Londres, Chatto & Windus, 1901 (trad. castellana: *La nube púrpura*, Barcelona, Edhasa, 1963).

11. Shiel, M. P., «Of Myself / Acerca de mí», *op. cit.*, págs. 259 y 271 respectivamente.

12. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, pág. 364.

obispo de Antigua coronó a Matthew rey de Redonda con el nombre de Felipe I.

Durante varios años, padre e hijo se dedicaron a reclamar a la Oficina Colonial Británica —cuyo gobierno ya era pues, por aquel entonces, dueño de la isla de Redonda— la posesión de la misma así como su independencia respecto al Reino Unido. Dicha Oficina Colonial no quiso renunciar a su soberanía y no retiró la bandera británica que ondeaba en la isla. Sin embargo, no puso objeción alguna a que Matthew Phipps Shiel ostentase y utilizase el título de rey de Redonda a condición de que tanto el reino como el título careciesen de contenido real, de manera que esa soberanía ficticia no pudiese dar lugar nunca a ningún tipo de insurrección contra el poder colonial británico.

Algún tiempo después de su coronación, el joven rey de Redonda se marchó a estudiar al King's College londinense. Alejado ya para siempre de su país y de su reino, Shiel hijo se convertirá más tarde en profesor de matemáticas en una escuela de Derbyshire y comenzará unos estudios de medicina que interrumpirá poco después para dedicarse finalmente a lo que, desde niño, le había apasionado: la literatura. En la actualidad, Shiel es un escritor bastante poco conocido y casi todas sus obras están agotadas aunque, de vez en cuando, se vuelven a reeditar en inglés algunas de sus novelas y de sus relatos.⁹ Y, aunque poco traducido a otras lenguas, varias obras suyas —como, por ejemplo, *The Purple Cloud*—,¹⁰ pertenecientes al género fantástico, son pioneras de los relatos de ciencia ficción tan apreciados en nuestros días.

Cuando Matthew Phipps Shiel murió, en 1947, su amigo y discípulo, Terence Ian Fytton Armstrong (1912-1970), más conocido, como escritor, con el nombre de John Gawsworth, se convirtió en su albacea literario, heredando asimismo tanto el reino de Redonda como el título de rey. A diferencia de Shield, que llegó incluso a escalar «la cima misma de esa roca»,¹¹ el nuevo rey Juan I no llegó nunca sin embargo a pisar «su reino». Pero eso no le impidió mantener la tradición que su predecesor había inaugurado tímidamente, a saber, la creación de una «aristocracia intelectual»: así, en un primer momento, Gawsworth se dedicó a distribuir títulos de «nobleza» a amigos y escritores a los que admiraba: Lawrence Durrell, Henry Miller o Dylan Thomas, por citar solo a algunos de ellos. Más adelante, cuando su vida se convirtió en la de un mendigo, repartió también esos títulos, incluido el de rey, sin ton ni son, sobre todo a sus acreedores, e incluso intentó vender en algunas ocasiones su reino con el fin de conseguir algo de dinero. El «poeta monarca John Gawsworth mendigo»¹² debió ser sin duda un personaje fuera de lo común. En la década de 1930, varios escritores conocidos, con los que mantenía estrechos lazos de amistad o de trabajo, tenían puestas grandes esperanzas literarias en Gawsworth: un poeta, crítico literario

y apasionado por los libros antiguos, que empezó a escribir a los diecinueve años:

Su obra poética, reunida entre 1943 y 1945 en seis volúmenes —la mayoría de estampa india—, ofrece la particularidad de que el cuarto tomo, según parece, no se publicó jamás pese a tener hasta título (*Farewell to Youth* o *Adiós a la juventud*). Simplemente no existe. Su obra en prosa —breves ensayos literarios y cuentos de horror principalmente— se encuentra desperdigada en extrañas y oscuras antologías de los años treinta o vio la luz —es un decir— en ediciones privadas o limitadas.¹³

Esta obra imponente y sin duda bastante extraña, que nunca se ha vuelto a reeditar desde esa fecha, únicamente parece haber interesado a algunos especialistas. En la actualidad, incluso en el Reino Unido, Gawsworth es un escritor prácticamente desconocido, olvidado.

En cualquier caso, Gawsworth debió de ser, en vida, tan esquivo y escurridizo como lo es hoy en día su obra. Durante la Segunda Guerra Mundial, «pilotaba aviones [...] a las órdenes de la Royal Air Force por el Norte de África y el Oriente Medio».¹⁴ A partir de 1954, este «*Real Writer*», como lo llamaba su amigo Lawrence Durrell, ya no volverá a escribir nunca más, y desapareció algún tiempo. Durante buena parte de su vida, viajará por todo el mundo: Túnez, Egipto, Argelia, India, etc. Finalmente, y tras una larga estancia en Italia, este rey por siempre exiliado volverá a Londres donde ya no se dedicará a frecuentar, como antes, la redacción de las revistas literarias sino los bares y los pubs de la capital, viviendo «de la caridad, durmiendo en los bancos de los parques y muriendo, olvidado y sin un penique, en un hospital».¹⁵ El siguiente texto de Marías ilustra muy bien esos últimos años de la vida de Gawsworth, ese poeta mendigo que no por eso dejó de ser el rey literario del fantástico reino de Redonda:

[...] cuenta Durrell que la última vez que lo había visto, unos seis años antes (el texto es de 1962 [...]), había sido por Shaftesbury Avenue, empujando un cochecito de niño. Un cochecito victoriano de enorme tamaño, señala Durrell. Al verlo pensó que aquel excéntrico bohemio, el *Escritor de Verdad* que, recién llegado él de Bournemouth, lo deslumbró con sus conocimientos y le mostró el Londres literario y nocturno, había sido centrado y cargado al fin por la vida [...] y tenía hijos, tal vez tres pares de mellizos a juzgar por el descomunal vehículo. Pero al acercarse a mirar al pequeño Gawsworth o pequeño Armstrong o príncipe de Redonda que esperaba encontrar bajo la capota, descubrió con alivio que el único contenido del cochecito era un montón de cascós vacíos de cerveza que Gawsworth se encaminaba a devolver, cobrar y sustituir por otros tantos intactos. El Duque de Cervantes Pequeña (ese era su título) acompañó a su rey exiliado que nunca conoció su reino, le vio llenar el coche de botellas nuevas y, tras beberse una con él a la memoria de Browne o Marlowe o algún otro clásico de

13. Marías, J., *Todas las almas*, op. cit., pág. 149.

14. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, op. cit., pág. 336.

15. Citado por Javier Marías, *Todas las almas*, op. cit., pág. 151.

16. *Ibidem*, págs. 154-155.

17. Cf. la *Nota Bene* del «Appendix III / Apéndice III: M. P. Shiel's and John Gawsworth's Redonda / La Redonda de M. P. Shiel y John Gawsworth», en Shiel, M. P., *La mujer de Huguenin (Cuentos fantásticos)*, op. cit., pág. 321.

18. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, op. cit., págs. 365-367.

19. Marías, J., *Los dominios del lobo*, Barcelona, Edhasa, 1971.

quien aquel día se cumplía el aniversario, lo vio desaparecer empujando su cochecito alcohólico con paso tranquilo hacia la oscuridad.¹⁶

Cuando Gawsworth murió en 1970, el editor Jon Wynne-Tyson, nacido en Gran Bretaña en 1924 y autor de algunos relatos, piezas de teatro y de una novela, *So Say Banana Bird*, fue nombrado su albacea literario, convirtiéndose así en el tercer rey de Redonda con el nombre de Juan II. A pesar de haberse mostrado muy reticente con esa sucesión, Wynne-Tyson se mantuvo fiel a la tradición, otorgando varios títulos «nobiliarios» con el fin de garantizar la pervivencia de la «aristocracia intelectual» del reino y haciendo cuanto estuvo en su mano por reparar los numerosos estragos causados, en este asunto, por su predecesor.¹⁷ En 1990, Wynne-Tyson publicó asimismo en Centaur Press, editorial de la que era propietario, un volumen de poemas antiguos de Gawsworth que llevaban el curioso pero quizá también «premonitorio» título de *Toreros*.

Después de casi veinte años de «reinado», el rey Juan II, absolutamente harto, decide finalmente renunciar a su corona y a sus derechos sobre la obra de sus reales predecesores y, de forma totalmente confidencial, en el mes de julio de 1997, le propone a Javier Marías que se convierta en su sucesor. Tras muchas dudas, Javier Marías, cuyas ideas republicanas son conocidas por todos sus lectores, acepta tomar el relevo del rey Juan II. Pero le pide que espere un año antes de anunciar la noticia. Así es como, en la fecha pactada, esto es, en 1998, Marías hace público el hecho de una manera bastante discreta y reservada, incluso a veces enigmática, a lo largo de su falsa novela *Negra espalda del tiempo*. He aquí uno de esos pasajes:

[...] puede que en esa dimensión o tiempo resida y seste ese reino entero que a veces aparece en los mapas y otras no figura, como corresponde a un lugar que existe y a la vez es imaginario, The Realm of Redonda, the Kingdom of Redonda con su aristocracia intelectual de falsos nombres españoles y sus cuatro reyes, y que tras la abdicación en mi favor del tercero yo sea el cuarto de esos reyes desde el 6 de julio del 97, King Xavier o todavía King X mientras esto escribo y también con ello el albacea literario y el legal heredero de mis predecesores Shiel y Gawsworth, o Felipe I y Juan I: es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, sería mezquino negarse a encarnarla.¹⁸

Pero ¿por qué Javier Marías? ¿Por qué un escritor español y no, como hasta entonces, inglés? Por una parte, sin duda, porque Wynne-Tyson estaba convencido de que Marías es un auténtico escritor, exigencia indispensable para convertirse en rey de Redonda. Un escritor por lo demás muy precoz, al igual que Shiel y que Gawsworth, puesto que Marías empezó a escribir a los catorce años y publicó su primera novela, *Dominios del lobo*,¹⁹ cuando solo tenía diecinueve. Pero, por otra parte, probablemente también porque, en su novela *Todas las almas*, Marías ya se había interesado por el

escritor y rey de Redonda John Gawsworth y, por consiguiente, por la historia de ese reino. Quizá Wynne-Tyson pensó asimismo que, cuando descubrió la isla de Redonda, Cristóbal Colón estaba al servicio de la corona de España. Por lo demás, Javier Marías no solo es español sino que la familia de su madre es originaria de la caribeña isla de Cuba.

Por su lado, el nuevo rey Javier I —sin duda alguna el más conocido y el más prolífico de todos los escritores-reyes de Redonda— explica, una vez más, por qué aceptó esta extraña herencia:

Baste reiterar aquí que no me habría juzgado digno de llamarme novelista si hubiera rechazado lo que parecía en principio una casi sobrenatural invasión de la ficción en la realidad, y aún me sigue pareciendo eso un poco. Digamos que si estaba en mi mano conservar con ironía y perpetuar la agradable y algo kiplinguesca leyenda que yo mismo había contribuido a hacer más conocida con *Todas las almas*, habría visto como traicionero, cicatero y esquivo retirarla en vez de tenderla.²⁰

Cuando Marías le preguntó a Wynne-Tyson cuáles eran sus deberes como rey, este le respondió, muy brevemente, que en primer lugar tenía que preservar tanto la memoria de la leyenda como la de los reyes que lo precedían y que, en calidad de albacea testamentario, debía hacerse cargo y administrar los derechos de autor de Shiel y de Gawsworth.²¹ Marías no ha dejado en ningún momento de cumplir con su palabra y con su cometido. Y eso a pesar de que, al igual que sucedió durante el «reinado» de Wynne-Tyson, algunos de los «falsos» herederos del trono de Redonda, a los que a diestro y siniestro Gawsworth había vendido o regalado su título de rey, así como otros personajes más o menos estafalarios —u otros que los han sustituido— no han dejado de cuestionar y de reclamar el título de rey de Redonda, exigiendo su supuesto derecho a esa sucesión. Como no podía ser de otro modo, Internet es, al parecer, el lugar actualmente elegido para proclamar esas exigencias y, a veces, esos insultos. Marías, que ni siquiera utiliza el ordenador para escribir sus textos, ha hecho en todo momento oídos sordos a todas esas pretensiones, recriminaciones e improperios:

[...] por imaginario que sobre todo sea [ese reino] no se libra de lo que todos han conocido a lo largo de la historia: usurpadores, impostores, intrigas, lunáticos, traiciones, «súbditos», mecenas, rebeliones, crónicas, validos falsos, disputas «dinásticas» en las que yo no participaré a buen seguro, sólo me faltaría discutir ahora acerca de «legitimidades» por carta, o sobre «linajes», más aún sobre los que en realidad no son tales al no importar aquí nada los parentescos; también ha habido algún hecho de sangre, creo. Y una modesta leyenda que me han dicho ahora que encarne. Tendré que nombrar a mis propios pares, pues debe continuar el juego.²²

20. Marías, J., «Sólo aire y humo y polvo (Nota previa)»..., *op. cit.*, págs. 12 y 22 respectivamente.

21. Cf. *ibidem*, págs. 13 y 23 respectivamente.

22. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, págs. 387-388.

23. Marías, J. (ed.), *Cuentos únicos*, Madrid, Siruela, 1989, págs. 173-179.

24. Marías, J., «Esta absurda aventura», en *Babelia* (*El País*, 23-8-2008). http://elpais.com/diario/2008/08/23/babelia/1219448359_850215.html. El primer libro —como no podía ser de otro modo— fue una selección de textos de Matthew Phipps Shiel titulada *La mujer de Huguenin* (*Cuentos fantásticos*), *op. cit.* También se volvió a editar en dicha editorial, en 2003, *El monarca del tiempo* (1978) del propio Javier Marías. Un libro espectral en cierto modo, puesto que se había agotado hacía tiempo y Marías siempre se había negado a que se volviese a reeditar como tal, aunque tres de sus textos estaban disponibles en otras compilaciones de relatos y de ensayos suyos publicados en la década de 1990.

25. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, pág. 381.

26. Estos «pares» pasan así también a formar parte del jurado internacional encargado de conceder, año tras año, el Premio Reino de Redonda (creado por Marías en 2001) a un escritor o a un director de cine (no hay que olvidar que Marías es un apasionado cinéfilo) extranjero y de lengua no española por el conjunto de su obra literaria o cinematográfica.

27. Marías, J., «Sólo aire y humo y polvo (Nota previa)»..., *op. cit.*, págs. 16 y 26 respectivamente.

28. <http://robertogarcia.tk/javier-marias-rey-de-redonda/>. Véase asimismo sobre las «micronaciones»: Bahareth, M., *Micronations: For Those Who Are Tired of Existing Incompetent Governments and Are Longing for Something New and Refreshing*, iUniverse, 2011.

«Debe continuar el juego.» ¡Ahí está, en efecto, el quid de la cuestión! «*Ride, si sapi*», «Ríe, si sabes». Este no ha dejado nunca de ser el lema del reino: «Ríe, si sabes», solamente «si sabes», es decir también solamente «si sabes» dar prueba de ironía, hacer gala de imaginación y de invención. Como era de esperar, ¡Javier Marías, este rey escritor, se encuentra como pez en el agua en un juego de semejante índole!

Desde su nombramiento, Javier I no ha dejado en efecto de esforzarse por mantener viva la leyenda del reino de Redonda y, con ella, la obra todavía tan desconocida de Shiel y de Gawsworth. No olvidemos que, incluso antes de convertirse en rey de Redonda, Marías ya había publicado, en la compilación *Cuentos únicos*,²³ un breve relato de Gawsworth titulado «How It Happens» («Cómo ocurrió»). En 2000, siendo ya rey, Marías crea asimismo una pequeña editorial llamada, como no podía ser de otro modo, Reino de Redonda —una «absurda aventura»,²⁴ precisa a su vez probablemente no sin cariño— que publica regularmente al año uno o dos libros de algunos de los escritores que, por razones de índole muy diversa, Marías aprecia de una forma muy especial. Finalmente, para que continúe el juego en ese reino fantástico, imaginario, que es el de Redonda, y con el fin de preservar, pues, la leyenda de ese «reino de literatura o de papel y tinta», en el que «se hereda por ironía y por letra y nunca por solemnidad ni sangre»,²⁵ Marías ha seguido concediendo numerosos «títulos nobiliarios» a toda una serie de intelectuales y de personalidades de las artes.²⁶

No hace falta decir [...] que mis títulos no son hereditarios, están enteramente vacíos de contenido, y a nada obligan —ni a la lealtad siquiera— a quienes los llevan a partir de ahora. Se trata, más que de ninguna otra cosa, del homenaje humorístico a ellos por parte de quien esto firma; y formar parte del actual Reino y reinado equivale, más que nada, a ser miembro de un club en el exilio que jamás se reúne.²⁷

* * *

Navegando por Internet, se puede encontrar una página en la que se habla del reino de Redonda como una de esas «micronaciones» que dicha página define como «pequeños estados ficticios que se constituyen por ocio y diversión y que establecen relaciones diplomáticas entre ellos con objetivos lúdicos»; micronaciones que, hoy por hoy, representarían asimismo «uno de los fenómenos que más llaman la atención de la geopolítica internacional aplicada a Internet».²⁸ Aunque no estoy nada convencida de que el reino de Redonda responda a una «micronación» de este tipo, dicha página me hizo recordar de inmediato —con todas las inmensas reservas que sin duda alguna separan las informaciones no siempre fiables que podemos encontrar en Internet de las por el contrario siempre competentes reflexiones vertidas por Jacques Derrida— una larga nota de un texto de este último, titulado «Mais..., non mais...»,

jamais..., et pourtant..., quant aux médias» y publicado en *Papier Machine*. Dicha nota empieza así:

Imaginemos la fundación de un nuevo Estado —en un sitio de Internet (con o sin las instancias clásicas: constitución, voto, asamblea, poderes legislativos, ejecutivos, judiciales independientes, etc.; con o sin reconocimiento por la comunidad internacional, al cabo de un proceso más o menos tradicional, etc.)—. ¿Qué distinguiría entonces a este Estado?²⁹

¿Qué es, en efecto, lo que distingue al reino de Redonda, cuya ficción asedia la realidad y cuya realidad invade la ficción, de los demás Estados?

En primer lugar, a diferencia de los Estados monárquicos, Redonda es —como ya se apuntó anteriormente y como señala Marías— un reino (en el) que «se hereda por ironía y por letra y nunca por solemnidad ni sangre». En efecto, para convertirse en rey de Redonda, la exigencia principal, la única indispensable, es ser un auténtico escritor. Ahora bien, ¿se puede concebir, simplemente concebir, según la tradición, que la sangre, es decir asimismo el origen, la familia, el parentesco, incluso el derecho divino, carezcan totalmente de importancia, que no sean en modo alguno relevantes ni desempeñen ningún papel en este linaje, si es que todavía se lo puede seguir llamando así, de reyes? Es más, «el rey de Redonda —añade Marías en otro texto— no puede tener heredero ni hacerse cargo de ningún niño, ni siquiera puede hacerse cargo de la mujer que ama y que lleva uno suyo dentro, quizá no podría aunque no lo llevara».³⁰ Pero, una vez más, ¿resulta admisible, válido, según la tradición, que un rey no pueda, es decir, no deba tener hijos? ¿Acaso la tradición no nos tiene acostumbrados a todo lo contrario? Recordemos, sin embargo, el alivio que experimentó Durrell cuando descubrió que, en el «cohecito victoriano de enorme tamaño» que empujaba Gawsorth por Shaftesbury Avenue, en lugar de unos cuantos vástagos o retoños, lo único que había era «un montón de cascos vacíos de cerveza».

A falta de hijos, ¿tiene que contentarse el rey sin descendencia de Redonda con tener tan solo súbditos? Pero, como explica Shiel, el primero de estos reyes, los únicos súbditos de Redonda son unas «innúmeras huestes de alcatraces dudando si precipitarse en repentina calada contra el mar, cual raudal de meteoros».³¹ Shiel se lamentaba con amargura por esa carencia de súbditos: «Pues, ¿qué es un rey sin súbditos?», se preguntaba, y, citando el evangelio de san Juan (18, 36), añadía: «Certainly, if I am a king, my kingdom is “not of this world”» («Ciertamente, si soy rey, “mi reino no es de este mundo”»).³² Pero ¿cómo va a ser de este mundo un reino literario, legendario, como el de Redonda! Esta falta de súbditos parece, sin embargo, alegrar enormemente a Javier Marías, ese rey republicano, que afirma a su vez:

29. Derrida, J., «Mais..., non mais..., jamais..., et pourtant..., quant aux médias», en *Papier Machine*, París, Galilée, 2001, pág. 237 nota 1. Y la nota continúa de este modo: «¿El hecho de que sus sujetos-conciudadanos nunca se habrían visto ni encontrado? Pero nosotros nunca hemos visto ni nos hemos encontrado con la inmensa mayoría de los franceses; por otra parte, los sujetos de Internet podrán verse un día en pantalla; prácticamente ya pueden. ¿Entonces qué? ¿Los «habitantes» de este Estado virtual no tendrían historia ni memoria comunes? Pero nadie puede garantizar que todos los ciudadanos de un país compartan plenamente alguna. Salvo las que implica una lengua *más o menos* compartida, a veces poco compartida (sobre esta medida del reparto, habría demasiado que decir aquí). Este Estado *virtual*, en el doble sentido de esta palabra, ¿estaría privado de territorio? Sí, he aquí sin duda una distinción pertinente. Revela una fantasmática o una ficción *constitutivas*: la ocupación supuestamente legítima de un territorio fijo, si no la presuposición de autoctonía habrá condicionado hasta ahora la pertenencia cívica, en verdad el ser mismo de lo político, su vinculación con el Estado-nación, si no con el Estado.

»Esta *situación* está a punto de dejarse descalabrar por una sacudida que llamaríamos sísmica si esta figura no dependiera aún demasiado del suelo. Más que un temblor de tierra, sentimos venir una sacudida *respecto del suelo y de lo telúrico*.

»Un Estado virtual cuyo lugar sería un sitio de Internet, un Estado sin suelo ¿será éste, he aquí la cuestión que nos orienta, un Estado intelectual? ¿Un Estado cuyos ciudadanos serían esencialmente intelectuales, intelectuales *en cuanto* ciudadanos? ¿Cuestión de ciencia-ficción? No lo creo en absoluto. Hay quizás muchos casi Estados virtuales de este tipo desde hace mucho tiempo. Tal vez también esté inscrito en el concepto de Estado. ¿Ahora bien, es algo bueno un Estado-Intelectual?».

30. Marías, J., *Todas las almas*, *op. cit.*, pág. 279.

31. Shiel, M. P., «Of Myself / Acerca de mí», *op. cit.*, págs. 259 y 271 respectivamente.

32. *Ibidem*.

33. Marías, J., «Sólo aire y humo y polvo (Nota previa)»..., *op. cit.*, págs. 12 y 22 respectivamente.

34. Marías, J., *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, págs. 380-381. En cualquier caso, como precisa Derrida en otro texto: «lo político hoy en día ya no está circunscrito por la estabilidad que vincula el Estado a la tierra, al territorio, al terreno, a la frontera terrestre, ni a la autoctonía» (*Inconditionnalité ou souveraineté. L'Université aux frontières de l'Europe*, Atenas, Patakis, 2002, pág. 38).

35. Por ejemplo, Derrida, J., *Politiques de l'amitié*, París, Galilée, 1994, pág. 62.

Quizá no esté de más añadir que, republicano de convicción y de corazón como soy, lo que no habría soportado es la existencia de un solo «súbdito», ni real ni imaginario. Por suerte, la isla de Redonda, a diferencia de su vecina de Montserrat, está y ha estado casi siempre deshabitada excepto por sus alcatraces, sus lagartos, sus gaviotas, sus cabras y sus ratas.³³

Ciertamente, el reino de Redonda cuenta con toda una serie de pares del reino y de ciudadanos honorarios, algunos de los cuales con sus correspondientes cargos pero, como su nombre indica, todos estos nombramientos son tan solo eso, honorarios, que honran a aquellos a los que se les conceden pero que no conllevan responsabilidades ni funciones efectivas. No hay pues ni súbditos ni siquiera ciudadanos, estrictamente hablando, en el reino de Redonda. Y solamente si así lo desean forman todos ellos parte del juego y de la leyenda de dicho reino.

Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre con esas «micronaciones» o con esos otros Estados virtuales, sin suelo, «cuyo lugar sería un sitio de Internet» —como dice Derrida en la larga nota de su texto—, el reino de Redonda sí posee un territorio, al igual que todos los demás Estados tradicionales. La isla de Redonda —como ya se ha explicado— existe materialmente. Pero esta diferencia, sin duda pertinente, que distingue al reino de Redonda de otros Estados virtuales, no parece revestir demasiada importancia en este caso. Que la isla de Redonda exista de hecho no es, en realidad, sino un detalle más puesto que ese islote, precisa de nuevo Marías, «es tan sólo el territorio o recipiente superfluo de lo imaginario».³⁴ Así es, por consiguiente, el reino de Redonda: un reino en el que el suelo, el territorio, lo telúrico carece de toda importancia, lo mismo que el parentesco, el linaje o el derecho divino. Una dinastía literaria sin súbditos. Un Estado sin ciudadanos. Un reino y un soberano sin descendencia ni soberanía. ¿Acaso, una vez más, no está cierta tradición, como señala Derrida en su nota, «a punto de dejarse descalabrar por una sacudida que llamaríamos sísmica si esta figura no dependiera aún demasiado del suelo. Más que un temblor de tierra, sentimos venir una sacudida *respecto del suelo y de lo telúrico*»?

En cuanto a la posibilidad de esa historia o de esa memoria comunes que apunta Derrida en su larga nota, es cierto que el reino de Redonda cuenta en efecto con una historia, incluso con una leyenda, pero ¿quién puede compartir el pasado y el recuerdo, incluso el porvenir, de estas si no hay súbditos ni *conciudadanos* en este reino? ¿Sus diferentes reyes? ¿Sus pares y sus ciudadanos honorarios, esto es, esa especie de «club en el exilio que jamás se reúne» o, dicho con otras palabras, esa «comunidad sin comunidad», a su vez tan nietzscheana, esa «comunidad de los que no tienen comunidad»³⁵ a la que tan a menudo se refiere Derrida en sus textos? O ¿acaso nosotros, los lectores de Marías? «Pero —como también apunta muy pertinentemente Derrida en la citada nota— nadie puede garantizar que todos

los ciudadanos de un país compartan plenamente alguna. Salvo las que implica una lengua *más o menos* compartida, a veces poco compartida (sobre esta medida del reparto, habría demasiado que decir aquí).»

¿Y qué ocurre precisamente, para terminar, con la lengua de Redonda? ¿Tiene este reino una lengua común, aparte de la literaria? ¿Una lengua compartida por todos sus miembros? De nuevo, la respuesta, aquí, podría ser a la vez sí y no.

[...] como toda broma esconde un pasado de seriedad —o es acaso un futuro—, ninguno de mis «Dukes» o «Duques», «Duchesses» o «Duchesas», figura en la lista sin su aceptación y pleno consentimiento previos. Algunos, incluso, han elegido su propio nombre —otros han respetado el que les propuse—, conservando todos la tradición inaugurada por Gawsorth: el título va siempre en inglés («Duke of»), mientras que el correspondiente nombre ha de ser español, en cambio, o en un español tan macarrónico que puede hacerse hasta italiano. Nada más justo que esa combinación de lenguas en un Reino bilingüe —por respeto a los tres primeros monarcas—, que además tiene en la mayor estima a los traductores.³⁶

El bilingüe reino de Redonda posee pues, en efecto, una lengua compartida si entendemos con eso que no tiene una sola lengua «oficial», por así decirlo, sino dos: el inglés y el español. Una lengua doble o, si se prefiere, una lengua desdoblada, bífida; de hecho, dos lenguas que, a su vez, son más o menos comunes o compartidas por todos aquellos que, en el mundo, hablan inglés y/o español. En cualquier caso, siempre «más de una lengua», como le gusta decir a Derrida. Y es que no podía ser de otro modo en un reino literario en el que se «tiene en la mayor estima» tanto la invención como la traducción.

36. Marías, J., «Sólo aire y humo y polvo (Nota previa)»..., *op. cit.*, págs. 16 y 26 respectivamente.

Marifé Santiago Bolaños

Universidad Rey Juan Carlos (Instituto
Universitario de la Danza «Alicia Alonso»-
IUDAA)
mariafernanda.santiago@urjc.es

Escribo, una maleta, «ergo sum» *I write, a suitcase, “ergo sum”*

Resumen

Mediante un acercamiento racio-poético a *Delirio y destino*, de María Zambrano, analizaremos la construcción de la identidad humana cuando la historia anula referentes espacio-temporales y, en un sentido vital, desaparece el territorio de lo común. La autora-personaje será el plano metodológico que nos traslade a nuestra incierta contemporaneidad globalizada, donde la coexistencia de identidades múltiples y difusas exige volver a pensar el concepto de consenso.

Palabras clave

Identidad, relato, sueño creador, viaje.

Abstract

Through a racio-poetic approach to *Delirio y destino* by Maria Zambrano, we analyze the construction of human identity when history annuls space-time references and, in a vital sense, the territory of the common disappears. The author-character is the methodological plane that attempts to carry us to our uncertain globalized contemporaneity, where the coexistence of multiple and diffuse identities demands that we rethink the concept of consensus.

Keywords

Identity, story, creative dream, travel.

Recepción: 1 de octubre de 2017
Aceptación: 7 de noviembre de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 114-129

Escribo, una maleta, ergo existo

Despertar es entrar en un sueño ya en marcha, venir desde el desierto puro del olvido y entrar, lo primero, en nuestro propio cuerpo, recordarlo sin rencor, entrar a habitarlo y recuperar nuestra alma, con su memoria, y nuestra vida, con su quehacer.

MARÍA ZAMBRANO, *Delirio y destino*

¿Qué ha de contener una maleta de mano simbólica cuando la historia solo te permite llevar una, tras expulsarte sin señalar cuánto durará el destierro?, ¿quién se hará cargo de identificar el relato identitario, de traducirlo, de leerlo al menos, cuando esa maleta se abra y quien la hizo haya perdido su espacio de lo común? ¿Dónde

queda la identidad de quien es obligado a la extranjería?, ¿cómo continuar cuando la identidad que se portaba es ya un fantasma cuya resurrección, de haberla, llegará esclava de la memoria y sus fronteras?

i. Zambrano, M., *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 22.

¿Hay identidad que, en propiedad, no sea un fantasma?

Como tantos millones de seres humanos en el mundo que padeció, y cuyo porvenir nos ha tocado vivir a nosotras, María Zambrano ha de abandonar un lugar y un proyecto de vida en cuyos principios de convivencia se había podido inscribir y desarrollar su casa filosófica, su «madriguera» —pues esa parece ser la etimología de la palabra «ética»—. Sobre tales hilos-preguntas tejaremos el texto que nos acerque a *Delirio y destino*, de María Zambrano.

La identidad es tanto un desiderátum como una necesidad, una tabla para no naufragar de abandono en la incertidumbre que la racionalidad no puede impedir, aunque la aminore hasta convencernos de su olvido. La identidad es un sueño tan denso que acaba mostrándose enmascarada de firmeza. Sobre ella se construye un mapa ficticio que acabaremos llamando «el mundo». Está hecha de materiales tan vulnerables como lo son los afectos, las derrotas, la felicidad y los temores. Se le van adhiriendo sensaciones, palabras y pensamientos, que la visten para ser admitida en ese territorio de los otros que, contigo y ante ti, se hacen indispensables en el relato de tu «identidad».

Hace falta ese algo inasible para vivir, ese algo que genera redes misteriosas de definiciones incompatibles, pero que cualquiera puede identificar. Vamos a llamarlo, por el momento, «amor»; es decir, evidencia entrañada de la vulnerabilidad, exigencia anímica de otro que nos señale reflejos extraños, que nos otorgue seidad. Otro que nos haga «sujeto»; otro que pudiéramos ser nosotras mismas:

Y ya sé que «el otro», el prójimo está solo en su fondo como yo, y tampoco puede valerse. Todos están solos, cada uno está solo. No tendré pues enemigo, ni creeré que nadie me ama especialmente, ni menos lo desearé, que antes me devoraba este anhelo de que me quisieran, de ser amada. ¿Y no era esto una barrera? y hasta una trampa.¹

¿Qué lleva una maleta como la mencionada?, ¿quién le dará continuidad a su contenido? ¿Quién se hará responsable de su relato?

Una mujer nacida en España que se forma e inicia su andadura, como sujeto de la historia, en las primeras décadas del Novecientos, estaría hecha de retazos contradictorios. Porque contradictoria fue la época en la que empezaba el relato identitario de quien sería María Zambrano, como lo es el momento desde el que ahora escribimos. Para reflexionar sobre todo ello, la autora elige el género literario de

2. De Andrés Cobos, P., *El maestro, la escuela y la aldea y otros escritos pedagógicos*, Segovia, Ayuntamiento de Segovia, coord. de Aku Estebaranz, 2017, pág. 96.

la novela, tan importante para la historia del pensamiento español; bien podríamos rastrear e incluso abundar en el mismo cuando tomamos referentes creativos como, indudablemente, el *Quijote*.

Una novela es puente que une tiempos, su valor procede de la capacidad de inscribirnos en temporalidades ajenas como si fueran nuestras; en parte, ahí está la fascinación de una buena novela y el rechazo que a muchos caracteres le produce esta suerte de «fantasía». Cuando, además, se trata de una novela autobiográfica, como *Delirio y destino*, el ejercicio filosófico de pensar sobre la construcción de uno mismo permite ampliar el detalle hasta enfrentarnos a su propia gestación, como vamos a intentar señalar.

Algunos de los primeros retazos, imprescindibles para el viaje en su exilio —única «patria» que acabará reconociendo—, con aquella maleta simbólica, muestran a María Zambrano, en una ciudad de provincias, Segovia, en ese límite de los años veinte que, justo antes y justo después, se desbordarán de esa euforia y esa violencia que desequilibrará la balanza de Europa. No fue un tiempo de generosidad, pero sí de utopías que se enfrentaban, en la vanguardia de una lucha encarnizada por el futuro digno, con el temor inminente a una guerra. Vivir en perpetua alerta, marcar, con una cruz, las vidas jóvenes que emponzoñarán caminos y esperanzas de Europa. Anotar en la biografía posible, cuántas malas horas caben en un calendario. Experiencias de ese calibre acabarán estando en la maleta, aunque se hubiera querido perder tan ignominioso equipaje.

Y, sin embargo, esa niña, esa joven adolescente, esa incipiente mujer tiene en Segovia a Blas Zambrano y a Araceli Alarcón, sus padres, como faros indestructibles haciendo cotidiano lo excepcional. Ambos son maestros allá donde la vida los vaya llevando, ambos se implicarán en la gran transformación educativa española que sabía que la verdadera revolución ha de serlo en el espíritu, parafraseando a Francisco Giner de los Ríos. Ambos, y a través de ellos también María Zambrano, tienen al poeta profesor Antonio Machado, a Emiliano Barral, a Pablo de Andrés Cobos, etc., muy cerca, la Universidad Popular muy cerca, las publicaciones que tratan de democratizar la excelencia muy cerca también. Tanto que, si en esa maleta de «identidad» estuviera un texto, como el que citaremos a continuación, entenderíamos que sería uno de los primeros en querer volver a oír en su exilio:

Libertad y respeto. Y cariño. Las virtudes de la buena amistad. ¿Por qué no ha de tener el maestro esta sencilla y alta sabiduría?

Convivir, acompañar, es lo mejor que se puede hacer con el niño y con el hombre. Y presentar campos nuevos por los que corra su imaginación y entretengan su razonamiento. Romper todos los días y llevar más lejos las líneas de sus horizontes; más amplio cada vez el campo de su inteligencia y de su sentimiento.²

El despertar de María Zambrano a su «identidad» tendrá esta escenografía anímica: una ciudad lejos del centralismo propio del momento histórico que, sin embargo, padece la historia sin disfrutar, del todo, sus posibles logros; una ciudad provinciana que es cruce de caminos, cruce de culturas y civilizaciones, que demanda una partitura de respeto, cuando se la vive con la entera convicción que ella aprende a mirar. Una ciudad que, como María Zambrano escribirá mucho después, puede ser ejemplo, si hay esmero para ello, de que una cultura, para serlo, ha de contar con muchos centros vivos.

Será en Segovia donde se despierte una conciencia de responsabilidad personal y donde, en la experiencia provinciana que significa códigos de pertenencia y actitudes impuestas para no ser expulsada del grupo, halle María Zambrano rudimentos intelectuales y afectivos como para definir líneas que después serán determinantes en su filosofía. Esa «identidad» asume cuanto corresponde, y también rechaza cuanto corresponde, siglos de tradición y cultura, al tiempo que sostiene en el aire atisbos de un matiz gracias a cuyo germen podría dar comienzo a un mundo diferente:

Vivir es un trabajo que parece en instantes imposible de cumplir; el trabajo de recorrer la larga procesión de los instantes, de oponer una resistencia al tiempo, resistir al tiempo es la primera acción que requiere el estar vivo; luego saber que el «aquí» es muy concreto, muy determinado y no se le conoce. Si supiera dónde estoy exactamente sabría lo que tengo que hacer. Pero «las circunstancias» no fuerzan sino al que ya ha elegido.³

En toda aurora permanece el abismo de la sombra oscura. Si al despertar del sueño persiste la oscuridad se habrá convertido en miedo. Y si es miedo, traerá inmovilismo, la cadena innoble que pretende adquirir un valor que no tiene, apelando a órdenes arquitectónicos más que a órdenes musicales. Elegir para que las circunstancias impliquen y en ellas te impliques, es la imagen que María Zambrano describirá casi como «retrato donde reconocerse»: la democracia se parece más al orden de la música que al de la arquitectura, porque es esa forma política donde no solo es posible ser persona, sino que serlo es una obligación. Ella va estableciendo la narración personal que la convierte en un alguien independiente, en un alguien sujeto, imbricada en tales parámetros, cotejando lo próximo con aquello que está a su lado sin que eso signifique que se compartan costumbres y hábitos.

Porque de tales experiencias se hacen nuestras biografías; la diferencia entre unos y otros seres humanos está en la posibilidad y la capacidad que se tenga para hacer de cada una de ellas un camino personal, o aceptarlas como si se tratara de una imposición ajena a nuestras voluntades. Acaso la identidad que nos atribuimos sea haber tomado conciencia de unas frente a otras, haber ubicado, en

3. Zambrano, M., *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 28.

las capas narrativas de nuestro existir, el peso que cada una ejerce sobre las demás.

Ser persona, ser un sujeto con identidad, primero entre nuestros iguales, solo es posible acaso, tanto de hecho como de derecho, en un planteamiento común democrático. Pero hablamos de una creación humana tamizada por la razón poética, hablamos de un sueño creador, no de algo que se produzca de un modo instintivo o espontáneo. Por eso, personalidad, elección, independencia, libertad, se convierten en señales en el camino cuando desgranamos esa palabra-concepto-experiencia que es la humanidad significada de uno en uno. Eso que nombramos «la identidad».

Nunca permanecemos idénticas a nosotras mismas. La identidad objetiva es una entequeia o un insignificante y supersticioso talismán, algo semejante a un delirio. Sin embargo, ejerce de unión y, en cierto modo, de destino. En esa maleta que hemos abierto sin pudor, habrá acontecimientos vitales que María Zambrano no nombrará tras encerrarlos en el fondo de la misma, pero que viajarán con ella. Los secretos biográficos con los que negociamos, con los que el porvenir nos chantajea, por los que tenemos que pagar al construirnos «con ellos sin que nadie sepa que están».

Esta «española de veinte años», que es recordada por una mujer que la contiene, en La Habana de los años cincuenta del siglo xx, ha atravesado el camino de la construcción de su identidad dejando atrás elementos que consideraba determinantes, teniendo, al tiempo, que aceptar cuanto de indeterminado tiene el trazo de una vida e, incluso, la reacción ante los hechos inevitables. Ponerle palabras a la experiencia trágica de una guerra en Europa, una guerra civil en España, la tortura y la muerte, la pérdida de los grandes amigos, la inutilidad de la razón y el escaso consuelo que la educación y la cultura consiguen; es decir, dudar de todo y sobre todo convierte el ejercicio de escribir *Delirio y destino* en una verdadera proeza intelectual, no ajena al convencimiento filosófico que María Zambrano fue desarrollando a lo largo de toda su vida. Pero también por ello, el acto mismo de escribir esta novela se convierte en un ejemplo de «razón práctica», de «imperativo categórico», o, incluso, en una «ética demostrada según un orden geométrico», apoyando la terminología en Kant o en Espinosa. Los dos filósofos se presentan entre las páginas como actitud, como renglones, como espacios en blanco. Hay lectura profunda y asimilada que se queda en las células de la creatividad y las conforma, incluso cuando ignoremos que están ahí, dándole sabor a un gusto estético:

No era esta «ética» exclusiva del pequeño grupo. Era el modo de vida universitario, lo que había surgido enseguida, pues hacía muy poco tiempo que las mujeres habían comenzado a asistir «naturalmente» a la Universidad; sin lucha ni vacilación alguna, la convivencia entre los compañeros de ambos sexos se había ido dibujando clara, nítidamente

y sin definición. Y todo lo que les unía era así: el espíritu universitario, el ambiente moral de una Universidad que sin efectismos, mas sin tregua, se había ido renovando, asegurando. Y ellos eran simplemente una expresión de lo que la Universidad podía ofrecer a la vida española toda. Por eso no sólo no tenían, sino que huían de tener un programa; era una actitud, un cambio de actitud la que tomaba cuerpo al tomar conciencia. Y querían ser vehículo de esta actitud tan simple, tan escueta hasta en lo intelectual, especie de ascetismo de la imaginación; sin saberlo renunciaban al delirio que devoró la vida de los españoles del siglo XIX. Huían del delirio y de la consiguiente asfixia; querían encontrar la medida justa, la proporción según la cual la convivencia fuese efectiva, viviente, según la cual España fuese un país habitable para todos los españoles.⁴

4. *Ibidem*, págs. 47-48.

María Zambrano ya está en Madrid, acabando sus estudios de Filosofía. De Segovia, lleva muchas cosas indispensables en esa maleta que, más tarde, tendrá que repensar para hacerle sitio a otras cosas cuando haya de abandonar España. Ahora está en Madrid, decimos, y es una de esas jóvenes que ve cómo nace, ante los ojos de sus esperanzas más intensas, la Ciudad Universitaria. Esa «Ciudad» es mucho más que un complejo de edificios donde se aglutinan las distintas facultades; es una manera de concebir el pensamiento y la creatividad a partir del concepto de *civitas*, de *polis*. Querían conformar un espacio donde fuera imposible la entrada de la barbarie; un espacio desde el que expulsar la maldad que propician, sin remedio, las estructuras sociales construidas aceptando la exclusión, la frustración, el rencor y el poder impositivo. Por eso nuestra filósofa está vinculada, es parte de ellas, con las mejores iniciativas sociales que llevan la educación formalizada, y esa maravilla que Cossío llamaba «educación difusa», hacia la libertad y el respeto. Hablamos de la encomienda cívica, política, de escribir en prensa para que las ideas democráticas pactadas, propiciadas, se extiendan sin freno.

En la columna «Mujeres», que María Zambrano tuvo en el periódico *El Liberal*, se publica el 26 de julio de 1928:

[...] Nosotros, los que hemos iniciado los afanes de nuestra juventud en el despacible caserón de Noviciado, contemplamos alegres los planos de la nueva Ciudad Universitaria: pero en seguida pensamos que esta es ante todo un organismo espiritual que ha de tener un perfil claro y bien definido, y como todo lo que es, una consistencia que se traduzca en una resistencia a todo lo extraño y perturbador.

[...] nos interesa más la estructura espiritual de la nueva Universidad, que se debe alzar firme sobre los cimientos de unas leyes justas, hechas con el amor de todos, penetrada por el aire limpio de la libertad, garantía de su independencia. A esta debemos dedicar nuestro afán y nuestro impulso: es la que, en definitiva (ante nosotros y ante el mundo), va a definir nuestra Universidad por ser lo esencial en ella.

Para la ciudad (material) se inician suscripciones que vemos crecer con júbilo; pero nosotros iniciamos otra: la suscripción para la ciudad

5. Zambrano, M., «La nueva Ciudad Universitaria», en Ortega Muñoz, J. F., *María Zambrano. La aventura de ser mujer*, Málaga, Veramar, 2007, págs. 87-88.

6. Señalemos, tan solo, por dar un ejemplo de lo que decimos, el lamentable y tópico «retrato velado» que hace Max Aub de María Zambrano en su novela *Calle Velarde*.

universitaria ideal, edificada en equilibrio de justicia, autónoma, independiente, libre, ciudad de la cultura.⁵

Hablamos del compromiso en el logro de una sociedad donde los hombres y las mujeres sean iguales, sin que eso signifique renunciar a la diferencia. Tal renuncia es lo que suele exigirse a quienes se incorporan a estructuras no propias. Y tal exigencia hace que persevere la falacia de que el poder constructor de esas estructuras concede, con magnánima soberbia, derechos a modo de limosna, haciendo creer que tales derechos no son universales puesto que muchas de las personas, a quienes pertenecen como tales seres humanos, no estaban allí para tomar decisiones que se les dan, en el mejor de los casos, ya cerradas. Se trata de esa burda y eficaz manipulación que culpa, que impone «pecados originales» a quienes conviene mantener al margen de la historia.

Las contemporáneas de nuestra filósofa reclamaban su discurso político, lo que significa exigir condiciones estructurales que permitieran su singularidad de mujeres. María Zambrano estuvo, por ello, cerca de los movimientos organizados que, directa o indirectamente, trabajaban en pro de la igualdad de género. Y eso trajo consigo la mediocre burla de los que, con persistencia histórica, temen que aumentar el campo de quienes puedan gozar de derechos les restará algo a los suyos. Burla y crítica incluso entre quienes pudieran estar más próximos en el proyecto social que todos decían compartir.⁶ Nunca es sencillo, hemos de nombrarlo. En este hecho, las mujeres somos, seguimos siendo, lamentablemente, «un colectivo» reconocible en el mundo entero. Incluso las sociedades más democratizadas conservan sutiles mecanismos de control, tan incardinados en el inconsciente que solo las leyes los pueden frenar porque señalan, porque muestran y desvelan lo que incluso, en ocasiones, el consciente negaría con sinceridad; por eso es tan complejo y dificultoso acabar con la desigualdad y sus nefastas consecuencias.

Es muy importante, en esta reflexión en torno a la identidad a partir de *Delirio y destino*, señalar ahora que María Zambrano es una de aquellas «modernas de Madrid», junto a su amiga Maruja Mallo, junto a su amiga Concha Méndez, junto a todas aquellas jóvenes que podían estrenar un mundo de posibilidades porque iban a ser inflexibles, por primera vez en la historia de España, en la historia de Europa, a la hora de reclamar su derecho a ser ciudadanas. En nuestro tiempo de retroceso de derechos, de demora de justicias, y de fantasmas identitarios victimistas que asesinan cuando no se conforman con hacernos rehenes de la tradición, y nos hacen culpables de egoísmo cuando hay situaciones críticas; cuando las mujeres seguimos careciendo, incluso hoy, de grandes referentes-mujer para mirarnos en el espejo que nos facilitara la siempre difícil construcción identitaria, es un deber cívico reconocer el valor inmenso que nuestras «abuelas intelectuales» aportaron al complejo camino hacia la libertad para las mujeres españolas. Rescatarlas sin

tregua de los escombros de la historia reciente de España, de Europa, significa alumbrar oscuridades, claros en el bosque proceloso de dudas y desesperanzas que, como decíamos al inicio, convierten a María Zambrano en un posible referente para pensar nuestro presente y nuestro porvenir.

Mujeres que «acortaban» sus faldas para poder subir con facilidad al autobús, según señalan con tanta eficacia metafórica. Eran las «sinsombrero», no querían que su pelo continuara siendo fetiche del imaginario masculino, se lo cortaban en señal de estilo y de libertad. Desvelaban identidades negadas por la estructura social que padecían sin réplica, dejaban de ser perpetuas menores dependientes de los hombres. Querían soñar sus sueños propios, reclamaban su «habitación propia». La razón, dice María Zambrano tomando los atributos de la diosa Atenea como referente, nació armada. Así, María Zambrano recorre esta nueva ciudad simbólica construida de múltiples espacios que pretenden serlo de lo común sin exclusiones, cerca, como decíamos, de la Residencia de Señoritas y todos sus significados y consecuencias.⁷ En el punto exacto donde empezaban a atisbarse los frutos del sueño creador:

Despertar, sin dejar de soñarnos, sería tener un sueño lúcido. Es el ansia que se padece y que se está a punto de lograr en ciertos momentos de la historia —individual o colectiva— cuando un pueblo despierta soñándose, cuando despierta porque su ensueño —su proyecto— se lo exige, le exige conocerse; conocer su pasado, liquidar las amarguras que guarda en su memoria, poner al descubierto las llagas escondidas, realizar una acción que es a la par una confesión, «purificarse», haciendo. En aquella hora histórica en que estaba al nacer la República del 14 de abril, los españoles se disponían a hacerlo, a curarse de sus llagas.⁸

Cuando María Zambrano escriba *Delirio y destino* todo eso ha pasado hace muchos años. Y narrar la memoria exige una selección que permita aislar aquello que, además de sido, contenga una ejemplaridad sintética de cómo fueron los sueños y en qué acabaron los afanes que intentaban darles presencia y figura. Aquella joven estudiante, profesora en Madrid, es ahora una mujer madura cuyo sentido de la vida, en buena parte, seguía estando allá donde comenzaba el mismo. Pero ni el espacio ni el tiempo eran ya iguales a los que se esperaron, a los que se concibieron. Al exiliado, dirá ella misma, no solo se le roba el espacio, sino también el tiempo. Una vida a destiempo en la que no será posible, jamás, recuperar aquella circunstancia en la que pudieran germinar las semillas por las que tantos apostaban, a las que tantos cuidaron para que el fruto fuera óptimo.

Sin rencor, sin embargo, «amando su exilio», como ella escribirá casi al final de su vida, María Zambrano fue desarrollando una obra valiosísima, cuyo poder transformador es inagotable. En esa maleta de mano, María Zambrano portaba recuerdos, pero también la ausencia de muchos de los que tendrían que haberlo sido. Una

7. Hay constancia documental de que María Zambrano, cuando aún vivía en Segovia con su familia, pidió el ingreso en la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu, para acabar sus estudios de Filosofía en Madrid. Sin embargo, renunció a la plaza que se le había concedido. Hemos sabido, tras el hallazgo de la correspondencia con Gregorio del Campo que, probablemente, la razón de esta repentina renuncia, «oficializada» apelando a un año de enfermedad que la obligaría a permanecer en casa cuidándose, coincidiría con el nacimiento del hijo que tuvo con su novio, el entonces alférez Gregorio del Campo, estudiante en la Academia de Artillería de Segovia. El bebé murió poco después de su nacimiento, y aunque la relación entre los dos jóvenes continúa todavía años, el fin del noviazgo hace que María Zambrano no vuelva a referirse al hecho, pese a la obvia importancia en cuanto a los años que duró, y en cuanto a lo que significaría para ella como mujer que toma decisiones poco comunes en aquel momento. Es sorprendente leer a una joven María Zambrano exponiendo un pensamiento maduro y comprometido. Y, sobre todo como decíamos, tomando decisiones cuya responsabilidad asumida la sitúan dentro de ese grupo de mujeres libres que empezaban a exigir su voz y su proyecto social y personal, en una circunstancia escasamente proclive a considerar la igualdad como una prioridad absoluta. Todo ello está recogido en Santiago Bolaños, Marifé (ed.), *María Zambrano. Cartas inéditas (a Gregorio del Campo)*, Ourense, Linteo, 2012.

8. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., págs. 63-64.

maleta de no ser que el destino impuso. Pero, insistimos, luchando contra un difícilmente evitable rencor hasta doblegarlo.

A pesar de que ningún dolor ni ninguna felicidad sean intercambiables, ni siquiera comparables, la experiencia vital que estamos intentando recorrer con sigilo, la construcción de una identidad a partir de la misma, sitúa a María Zambrano al lado de los más virulentos «destinos» actuales. Delirantes distopías que pretenden anular el pensamiento y, por lo tanto, la libertad, que obligan a millones de hombres y mujeres a abandonar sus orígenes, sus circunstancias, imponiendo desplazamientos, exilios que invierten la esperanza ahogándola en campos de refugiados, o en la marginalidad que toda extranjería impone por definición. Porque no se trata de rehacer, de reescribir, de reestructurar un plan de vida. No se trata de recomponer el personaje al que, para poder desarrollar una existencia, hemos revestido de características y hemos llamado «yo». Se trata de que los seres humanos requerimos, para serlo, un plan, un mapa imaginado. Y cuando no lo tenemos, cuando se nos arranca o se nos niega su posibilidad, nos aferramos a la imagen suplicada del mismo, aunque eso nos cueste muchas veces la misma vida física o mental. Seres humanos que, en la medida en que se obstinan, con heroísmo no pretendido, por conservar principios por los que querer seguir viviendo son obligados a marcharse. Desplazados, exiliados, desterrados.

Y otros que, no sabiendo cómo abandonar una insatisfacción objetiva y subjetiva que los sitúa, también, en el no estar y en la no pertenencia; no sabiendo cómo construir en libertad su propia identidad porque las circunstancias siguen señalándolos como extranjeros del mundo al que, incluso legalmente, pertenecen, se dejan poseer por identidades ajenas que los vampirizan hasta pedirles la entrega de sangre propia y ajena. Identidades en las que estar, por las que estar.

Hemos de tener identidad para que el desasosiego no venza. Mas, si es una identidad heterodesignada, quizá requiera fanatismo en su búsqueda porque no está en el lado del aquí y el ahora y, acaso, no pueda estar, incluso no deba estar. Se pertenece, entonces, a un tiempo inerte, ancestral, un tiempo que no es nuestro tiempo, un tiempo heredado que suministra destellos de extrañas esperanzas y se solapa con el tiempo que tendría que ser propio y vivido, infectado de agravios, insistimos, ajenos como individuos independientes y libres; pero que nos consuelan en la experiencia de «exilio» del mundo, de falta de pertenencia. La barbarie reaparece entonces, encuentra condiciones para renacer. Deberíamos no olvidarlo: quien siente la experiencia del exilio, sea objetivo o subjetivo, sea colectivo o individual; quien siente que es un «extranjero», y se deja arrastrar por un rencor acaso instintivo pues está peligrando el principio básico de supervivencia, se percibe huérfano, abandonado. Esa soledad pesa tanto que acaba aplastando toda acción creadora. Y la obra de María Zambrano, esquivada como «razón práctica» cuando

tanto tiene de ello, ofrece advertencias fundamentadas, faros para no naufragar. No nos resistimos a transcribir este fragmento de su artículo «Amo mi exilio», publicado en el periódico *ABC*, el 28 de agosto de 1989 (María Zambrano ya estaba, entonces, de nuevo en España, tras cuarenta y cinco años de exilio):

No hay que arrastrar el pasado, ni el ahora; el día que acaba de pasar hay que llevarlo hacia arriba, juntarlo con todo lo demás, sostenerlo. Hay que subir siempre. Eso es el destierro, una cuesta, aunque sea en el desierto. Esa cuesta que sube siempre y por ancho que sea el espacio a la vista, es siempre estrecha. Y hay que mirar, claro, a todas partes, atender a todo como un centinela en el último confín de la tierra conocida. Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo, haciéndose pedazos.⁹

Y con esta actitud de alerta, de pacto con los demonios, de asumir lo que llega sin haber sido elegido, con coraje ético que no se resigna, pero sin odio; con esta actitud, escribe María Zambrano su novela autobiográfica, *Delirio y destino*, donde narrar en tercera persona hace que ella misma se convierta en sujeto de observación y análisis. La distancia estilística ofrece la herramienta para evitar sentimientos que ensombrecerían la razón y entregarían una crónica solo válida para quien la realiza. No lo hace así la autora; por el contrario, su contar, su narrar se independiza de la persona y crea un personaje proclive al reconocimiento, a cierta identificación porque la época y la circunstancia, si bien es específica y concreta, puede ser trascendida y trasladada a esa matría interior que nos acerca a todos los seres humanos, en la fragilidad de una finitud de sujetos sintientes. En la presentación escrita por la propia María Zambrano para el libro, y que fecha en Madrid, el 25 de septiembre de 1988, a modo de cuaderno de la parte de atrás, de apunte personal que, al escribirse se hace público y universal, hay un fragmento que simboliza mucho más que lo que un dato objetivo pudiera darnos. Cuenta la autora cuándo y cómo se escribió la novela, pero también por qué acepta que se publique mucho después, por qué, quizá, no llegó a publicarse en la contemporaneidad de su escritura:

No he cultivado el género de la novela, aunque sí algo la biografía, tratándose de otros, nunca de la mía. Mas tenía que ser la por mí vivida realmente, incluidos los delirios, que con la biografía forman una cierta unidad. ¿Por qué no ha de contener también una autobiografía verdadera delirios que no son una falacia de falso ensoñamiento? La misma voz que me pidió entonces salir de mí misma y dar testimonio tal vez sea la que ahora me pide que lo publique espontánea y precipitadamente antes de morir.¹⁰

Escribir, dirá María Zambrano, es conservar la soledad en que se está. Ofrece la escritura un espacio de retirada en cuyas paredes reverbera el eco de quienes somos y de quienes no podemos o no

9. Zambrano, M., «Amo mi exilio», en *Las palabras del regreso* (ed. de Gómez Blesa, M.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 65.

10. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., pág. 12.

11. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 32.

queremos ser. Verbos, todos ellos, que ponen en marcha la escritura, como un acto de conversión, de mirada hacia dentro. Las palabras nos llevan a lugares, a territorios en los que es posible ser espectadoras activas de nosotras mismas, suerte de experiencia teatral, misteriosa, donde las palabras ejercen de protección, como el traje de ceremonias de un oficiante ritual que trae a lo humano lo que previamente pertenecía al territorio de lo in-humano:

Hay en el escribir un retener las palabras, como en el hablar hay un soltarlas, un desprenderse de ellas, que puede ser un ir desprendiéndose ellas de nosotros. Al escribir se retienen las palabras, se hacen propias, sujetas a ritmo, selladas por el dominio humano que así las maneja. Y esto, independientemente de que el escritor se preocupe de las palabras y con plena conciencia las elija y coloque en un orden racional, sabido. Lejos de ello, basta con ser escritor, con escribir por esta íntima necesidad de librarse de las palabras, de vencer en su totalidad la derrota sufrida, para que esta retención de las palabras se verifique. Esta voluntad de retención se encuentra ya al principio, en la raíz del acto mismo de escribir y permanentemente la acompaña. Las palabras van así cayendo, precisas, en un proceso de reconciliación del hombre que las suelta reteniéndolas, de quien las dice en comedido generosidad.¹¹

Escribir, pues, como acto de reconciliación según lo plantea María Zambrano, concita, de nuevo, un diálogo con nosotras mismas. Por tanto, también implica separarnos de nuestra imagen, como si fuera ajena para poder ser contemplada, mirada en profundidad y analizada «objetivamente». Tal reconciliación implica, por la propia definición de la palabra, que hay algo roto que requiere «religarse», volverse a unir. Una reconciliación significa negociar una vuelta a una relación humanizada, cargada por ello de afectos y también de tensiones. Una realidad «creada» en la que se ha incorporado signo y significado a lo que podríamos llamar «las cosas». En tal «las cosas» está, obviamente, incluido todo lo que son «cosas interiores», reacciones, pensamientos, sentimientos.

Ideas.

Fantasmas.

Leyes que la razón inventa, en las que invierte todo su poder para que creamos en ellas, para que las supongamos permanentes y más allá de nuestra finitud. Para que esté dibujado, en ellas, nuestro mapa identitario. Desbaratar la calma sustancialista, y vivir la disgregación como posibilidad, buscando lo que aún late escondido en ese fondo de nuestra conciencia. Donde acaso esté de nosotras algo mucho más importante de lo que podríamos nunca imaginar. Importante e inesperado. Casi nos atreveríamos a decir «ajeno» por desconocido.

Queremos ahora cierto salirnos del camino en la búsqueda de ese claro del bosque al que nos conduce un pájaro que conoce el lengua-

je anterior a esa razón pura, pero que canta dándole ritmo y forma a lo que todavía es caos. Y vuelven preguntas contenidas en esa maleta, que ni queremos olvidar ni que se nos arrebate en ninguna de las estaciones de la vida.

12. *Ibidem*, pág. 121.

¿Qué ocurre, decíamos, cuando la composición de una vida, con sus dudas e incertidumbres, pero siempre solventando ambas en la necesidad de darle continuidad a la misma, es destruida?, ¿qué pasa, qué nos pasa y cómo nos pasa? Qué hacer para seguir. El fragmento que reproducimos a continuación también ha de estar en esa maleta:

La paz verdadera no nace del instinto, del hombre en estado de naturaleza. En la tragedia del estado de naturaleza lo más natural es la guerra, la discordia. El hombre frente a su igual se llena de terror y de recelo. El hombre abandonado, desamparado, se llena de miedo, se hace presa del pánico. Y lo peor del miedo es que da miedo; entre hombres mutuamente aterrorizados la catástrofe es inevitable, según con tanta evidencia estamos viendo. La guerra actual es el producto del mutuo terror, del miedo de unos, que dio miedo a los otros. La angustia, el terror de todos. Es sin duda la lepra europea desde hace tiempo. El verdadero «mal del siglo».¹²

Una novela como *Delirio y destino* procura, para empezar, un género híbrido entre el ensayo y la ficción. Ficcional es en sí la actitud de una novela, con lo que hablar de «novela autobiográfica» parecería una contradicción terminológica. Tomemos, al tiempo, otro género híbrido, el de la confesión, tan caro a María Zambrano: una confesión tiene un algo de querer compartir una experiencia personal, de seleccionar un hecho vivido y hacer que deje de ser personal para hacerse público. Se entendería que confesar no es solo narrar desde lo descriptivo-objetivo, sino hacerlo desde la reflexión que impone un criterio selectivo en sí. Confesar es contar un hecho que quien confiesa entiende crucial para entender su proceso vital, a la vez que en el hecho mismo de la confesión que hace público ese acontecimiento confía hallar la posibilidad de continuación de una vida. Hay algo catártico en la confesión, algo de limpieza. Lo confesado queda así expuesto al público, se desprende del protagonista narrativo y presenta lo confesado como un tema común.

Pero también el mismo acto de contar, de confesar y escribirlo hace que el sujeto activo se transforme en la escritura, se convierta en personaje de una historia que requiere modificación lectora, que requiere extrapolar lo personal y universalizarlo. Cuando María Zambrano escribe *La confesión, género literario* está dando, en el título mismo, con esa clave particular. Confesión-confesar-género literario en sí, que aparecería, filosóficamente hablando, en el territorio fenomenológico de una reducción de lo subjetivo hasta maximizar su eficacia, hasta hacerla colectiva por precisa. Esta experiencia se regenera y se ajusta más si cabe cuando hablamos de una novela «autobiográfica». En el mismo estilo, la persona que confiesa se

13. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., pág. 279.

ofrece como personaje sin renunciar a confesar. Compartiendo la vivencia, tras haberla depurado y transformado necesariamente, porque eso es la escritura, presenta la memoria como un hecho enfocado en la ficción. Toda memoria lo es, toda memoria expurga y transforma los hechos, incluso cuando quiere ser descriptiva y «objetiva». No es posible: la palabra es mediadora siempre y lo que trae está cargado de fuerzas que no coinciden totalmente con los hechos. O acaso demuestran que «los hechos», que la experiencia de vivir, siempre es diferida cuando se narra, cuando se describe. Tal vez esa sea la razón por la que se requiere, en ocasiones, del seudónimo, del *alter ego*, del complementario; hasta del heterónimo que haga respirar a los muchos seres que somos. La propia María Zambrano «tenía en sí» personas-personajes a las que requirió compañía y nombre cuando abordó ciertas cuestiones en su pensamiento.

Identidad: concepto con el que pretendemos creer que somos «idénticas a nosotras mismas», cuando la persona, por serlo, por pensarse, por vivirse desde la conciencia, no puede serlo nunca.

Todo lo anterior abunda en el sendero que hemos tomado «para estar» en *Delirio y destino*. Sería merecedor de ir acompañado de nombres indispensables en la «narración» de la autora, en la «autoría» de una vida. Algunos están escritos en el libro, otros son aludidos, a otros los hemos de reconocer por la circunstancia que los acoge. Mas la intención está en que todas las personas que ejercen de hilanderas de ese tejido-texto pueden ser sustituidas, en su papel protagónico, por otras que la lectura propone a quien lee la novela. Sentimientos, afectos, pensamientos que la madeja extiende para y por nosotras; hilo de Ariadna capaz, si seguimos la regla estricta que todo laberinto exige, de conducirnos del afuera al adentro y del adentro hacia el afuera. Delirios, sí, como el que titula «Voy a hablar de mí mismo (Fragmento filosófico del segundo tercio del siglo xx)» y que comienza así:

Voy a hablar de mí mismo, aunque en rigor esto constituye una reiteración, pues, hablar, rigurosamente, no se puede hablar sino de sí mismo. Pues, situemos la cuestión en sus términos rigurosos: ¿Qué es hablar y quién habla? Solamente hay un ente que habla: yo, es decir el hombre, pero el hombre en sentido riguroso soy yo, yo mismo.

El que habla sólo hablando desde sí puede hablar de sí. Y el término estricto de su hablar es este sí, descubierto en la acción misma de su hablar. Esta misma acción descubre su mismidad, pues sólo el que habla hacia sí mismo puede, es sí mismo, y el que es sí mismo sólo atendiendo hacia sí mismo puede, en sentido estricto, hablar estrictamente, pues, y con todo rigor hablar significa siempre y en todo caso, hablar de sí mismo, y apuntando hacia él mismo del sí.¹³

María Zambrano porta una maleta titulada *Delirio y destino*. Contiene tiempo, su tiempo. Pero es una maleta que puede colocarse al lado de la de otras personas, para que ese tiempo, continuado en el

devenir de la historia, se una a los tiempos presentes de quien lleve, en sus manos también, maletas semejantes. Nos atreveríamos a decir que nadie está a salvo de no tener que llevarla alguna vez, en la medida en que eludamos, por incauto desconocimiento u olvido, la función autoral de esa peculiar manera de vivir que es el vivir humano. Un acontecimiento ocurre, se da, suspende el mapa identitario aceptado sin demasiados cuestionamientos, incluso aceptado con fe sin que medie ninguna duda reflexiva, como si no hubiera otros posibles, como si plantear otros posibles fuera suficiente para ser castigado con la eternidad. Hemos señalado que puede haber desconocimiento, no solo olvido o evasión consciente. Pero, en cualquier caso, sea cual sea la actitud, este es un mapa que se muestra bastante inútil, precario, excesivamente generalista para servirnos de referencia, en el que se reconocen errores de cálculo, falsas calles, falsos miliarios, símbolos equívocos. El mapa es un laberinto que nos enfrenta a minotauros inesperados.

14. *Ibidem*, págs. 210-211.

Estaciones de tren terriblemente llenas de gentes temerosas, puertos donde el mar no puede con la avalancha de la supervivencia. El engaño de la razón, la verdad del sueño. Campos donde se instala una provisionalidad tan duradera que se torna ignominiosa. *Delirio y destino*. Escribo, una maleta, *ergo sum*:

Rendir el alma sólo se puede ante una vida que en su razón fluyente recoge las nuestras, las razones de lo que vivimos, de lo que nos tocó vivir. Mas cuando aquel trozo de destino se hundió como una Atlántida, pero en el seno de una historia sin fondo, cuando se siente funcionar otra vez el arcaico dios que devora a sus hijos desposeídos hasta del tiempo, no es posible aceptar el silencio. Pues hay el silencio de la razón cumplida que va a integrarse con todas las razones a ensanchar el curso de la armonía. Y hay silencio disonante que deja en el aire la palabra entrecortada, la razón convertida en grito, el silencio que despoja al condenado del esqueleto de su verdad. El silencio que envuelve a la inspiración asesinada.¹⁴

¿*Ergo sum*? La verdad de ese sueño... Escribo, solo si escribo.

Una mujer que lleva, en la maleta, el siglo xx es responsable de esa memoria. Tantas fueron las imprevistas apariciones de fantasmas capaces de confundir a los vivos hasta usurpar su sitio, hasta que el mundo creyó que estaba muerto porque los fantasmas se hicieron con el poder. Fantasmas pasados y fantasmas contemporáneos, imágenes que convocaban todos los delirios y amurallaban la obligación de soñar. Muertos vampíricos cuya podredumbre llega hasta nosotras, personas del siglo XXI condenadas a portarla consigo hasta que no nos confabulemos para hacerlos palabra escrita, confesión y novela, narración que sella cada página con el antídoto de la esperanza. Perder la identidad para ganar la existencia, para «entonces, soy, existo». *Delirio y destino*, lúcida guía para los condenados a la oscuridad, para quien subyace en la agonía de un mundo que ya no ha estado nunca, que acaso nunca pueda estar, pero por el que hay que

seguir entregando vida y dando la vida. *Delirio y destino*, o la obligación raciopoética de hacer del mundo la casa de la dignidad. Sea este fragmento con el que concluimos una llamada responsable a quienes, no solo en la palabra, sino en la acción tienen capacidad para escribir una novela distinta; una llamada, también, para que el pensamiento, la reflexión sea algo más que una columna de opinión propia y se convierta en ese fuego sanador capaz de hacer que el diálogo atraviese todo proyecto humano. Sea María Zambrano, una vez más, maestra que derrama un vaso de cordura para que se nos mojen los pies de los caminos recorridos. Hoy que tanta necesidad tiene la humanidad de no seguir, reiteradamente, perdiéndose. Qué distinta sería la idea identitaria y qué inmediata la forma de crearla. Qué cerca estarían las fronteras del mundo, tanto que acaso solo haría falta su uso como mera metodología organizadora, nunca como barrera. Son todos ellos los temas que el pensamiento humano ha ido desgranando y proponiendo, nada nuevo. Pero siempre al alcance de la mano sin que la mano toque, roce su cuerpo. Porque siempre obviamos el cuerpo, porque en demasiadas ocasiones el cuerpo ha estado fuera del territorio del pensamiento. Incluso porque cuando lo ha podido estar, nunca se ha escuchado lo que el cuerpo trae de pensamiento vivo, sufriente —decíamos antes— y con capacidad de felicidad. Una felicidad no utópica, sino cotidiana y precisa, en la que la «víscera mediadora» se ocupa de repartir su «logos» impidiendo que las entrañas rijan y con ello la vida sea infernal. Un respeto, entonces, cotidiano y preciso, en el que la ley tan solo recuerda que ha nacido del cuerpo, que los cuerpos sienten y el pensamiento siente a través de él. Y que legislar anulando la corporeidad sintiente, los sentimientos, la poesía, es propiciar territorios indignos «legalmente establecidos». En este ejercicio estético, en esta novela autobiográfica que ha superado el límite de una sola vida, hay entonces un diálogo que permite adquirir la presencia esencial de quienes somos, y reclamar su fruto alertando de la inminente llegada de la barbarie, aunque esta venga vestida de necesidad «social»:

[...] Pues parece inexorable que cada ídolo tenga su víctima. Y lo propio del ídolo es no tener corazón. Basta ser alguien y quedarse sin corazón para actuar al modo de ídolo, basta que el corazón se pare un minuto; un minuto de silencio para que el crimen venga a alojarse en él.

También en la vida de cada hombre: basta que el corazón se inhíba un solo minuto, que deje de oír su voz y se retire su calor comunicante, su irradiación. Se siente entonces el hueco, la oquedad de la persona, del ídolo que necesita alimentarse de una víctima; se sienten deseos de matar, hay que matar: un amor, una amistad, una hora de posible alegría y, el más crimen de todos: el asesinar la esperanza. Los entrenados en una ascesis cualquiera: de la fe o de la angustia, y las gentes simples que tienen fe en su corazón, saben que cuando llega ese minuto, ese minuto de silencio hay que retirarse, adentrarse en él o hacerle adentrarse, recoger en la oquedad de adentro el silencio de afuera y esperar, aguardar más bien; ¡soportar esta pausa en la respiración dispuesto a todo, al mismo acabamiento! Cuando no hay «inspira-

ción» hay que disponerse a expiar si es preciso... y no suele serlo; la inspiración vuelve.

15. *Ibidem*, pág. 194.

16. *Ibidem*, pág. 251.

Siempre vuelve la inspiración; mas, que al volver no nos encuentre con un crimen cometido en ese minuto de silencio.¹⁵

Leer, estudiar, analizar *Delirio y destino*, en su doble condición de novela (autobiográfica) y de ensayo (característica de la vida humana), es una propuesta integradora atemporal; la naturaleza (vulnerable y ambigua) de hombres y mujeres trae consigo la incertidumbre y el necesario consuelo de la imaginación y el sueño, un sueño creador que nos precede y al que seguimos con cierta paz o cierto desconuelo según la escenografía social e histórica lo decida. Perdemos y nos perdemos. Pero también apostamos. Y en la trama de todo ello se dibuja el tejido, el texto de nuestra existencia. Cuando uno de los hilos de tal entramado se enreda o es desprendido del resto, se deshace la forma: estamos desnudos ante el mundo, sin nada que nos cubra. Y así, a la intemperie, huimos o nos escondemos. Hay ojos que siguen mirando, sin embargo, tal vez señalan la pérdida de inocencia y hasta se burlan de la vergüenza. Otros ojos consideraran una afrenta, una provocación ese despojo. Y lo encerrarán, y lo evitarán. Y seguirán la vida creando atajos para no encontrarlo, razones para no responsabilizarse del mismo. Y entonces, María Zambrano, siempre en vela, escribe —para conservar «la soledad en que se está», para que llegue ese «secreto» que exige ser escrito para vivir, para romper la cáscara que lo contiene e irradiar luz— esta frase lapidaria, que cierra la primera parte de *Delirio y destino*, antes de que sean los «delirios» los que concluyan la novela, una novela, un tratado, una partitura, sobre la identidad personal, la identidad europea, la identidad humana:

No, no; para que algo sea verdad tiene que tener su razón. Estas cosas no pueden ser verdad y, sin embargo, me han pasado, nos han pasado a todos, aquí en esta Europa que no sabía amarse tanto.¹⁶

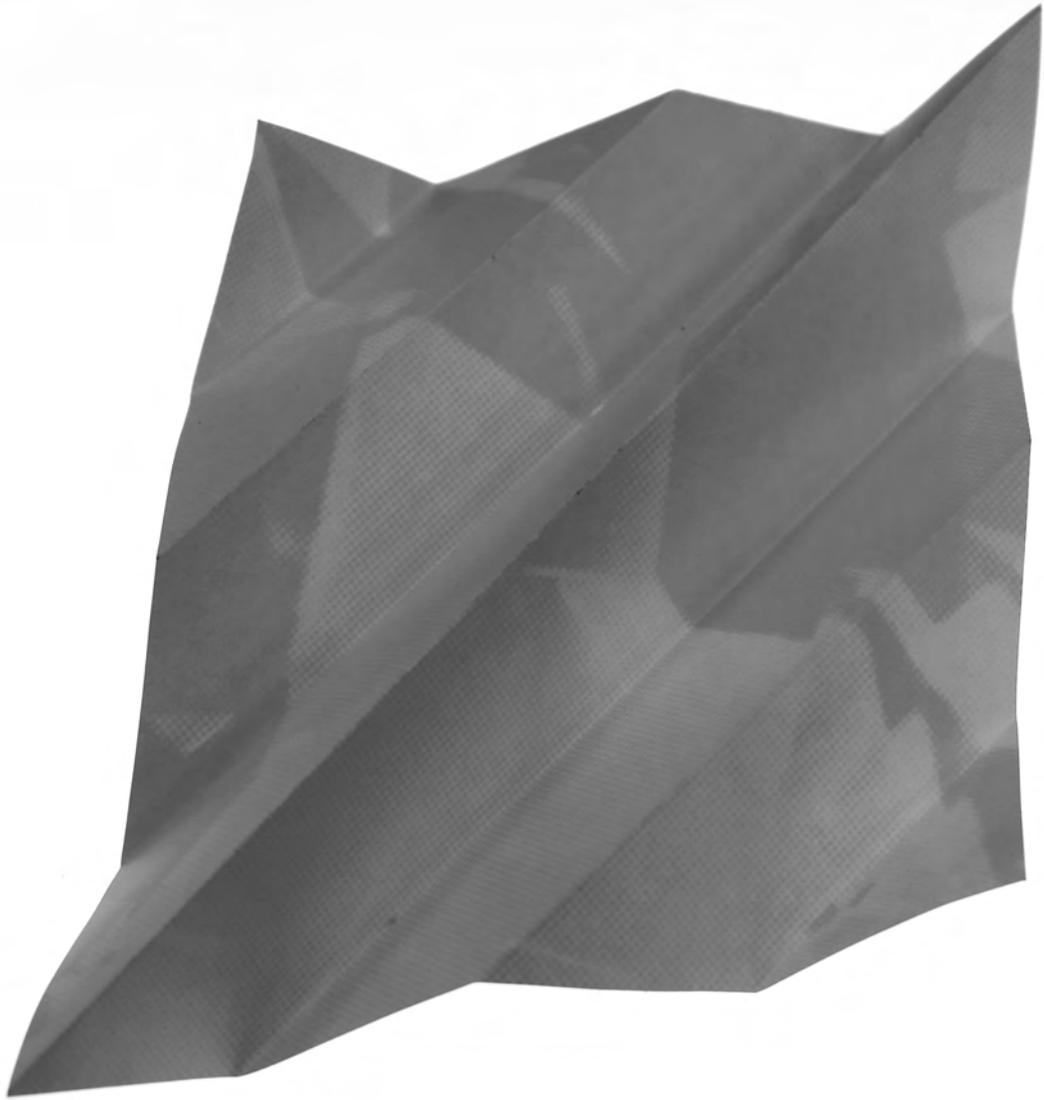
Para que algo sea verdad...

«¿Qué ha de contener una maleta de mano simbólica cuando la historia solo te permite llevar una, tras expulsarte sin señalar cuánto durará el destierro?, ¿quién se hará cargo de identificar el relato identitario, de traducirlo, de leerlo al menos, cuando esa maleta se abra y quien la hizo haya perdido su espacio de lo común? ¿Dónde queda la identidad de quien es obligado a la extranjería?, ¿cómo continuar cuando la identidad que se portaba es ya un fantasma cuya resurrección, de haberla, llegará esclava de la memoria y sus fronteras?»

Para que algo sea verdad.



Marta Negre. *El Cullinan*, fotografía, 2017



Marta Negre. *El Cullinan* (transparencia), fotografía, 2017

Reseñas *Reviews*

Alberto Albert

Antoni Marí, *Siete aproximaciones a María Zambrano y un acercamiento*, Barcelona, Sd. Edicions, 2016.

«Escribir sobre el pensamiento de María Zambrano es para mí, y supongo que también para todos aquellos que frecuentan su obra, una difícil tarea» (pág. 9). Con estas palabras comienza el libro de Antoni Marí *Siete aproximaciones a María Zambrano y un acercamiento*, publicado en septiembre de 2016 en la ciudad de Barcelona. Estas palabras de humildad, que acompañan al lector durante toda la lectura del libro, pertenecen a una ponencia que realizó el autor en el seminario «El pensamiento de María Zambrano» en Almagro en julio de 1983. De esta manera, construye un camino de siete etapas que conducen al acercamiento final con la presencia real, física, de María Zambrano en la calle Antonio Maura 14, 4.º B de la ciudad de Madrid, donde le esperaba la pensadora de la aurora en una tarde de abril de 1989.

Las siete aproximaciones que dan título al libro son siete escritos de Antoni Marí, publicados entre 1981 y 1999 en diferentes revistas, libros y diarios. Nos encontramos ante un texto que es la síntesis de la conferencia de apertura del curso de máster que impartió el autor en la Universitat Pompeu Fabra, «Sobre María Zambrano», en enero de 2002. Finalmente, una de las aproximaciones, la sexta, es inédita. El autor ha reordenado estos escritos para dar coherencia y cohesión a la escritura. El resultado, por tanto, es un *collage* con diferentes mensajes (dispersos en el tiempo y el espacio de las diversas publicaciones) llamados a ser descifrados por un lector que, como Antoni Marí, frecuente con humildad las palabras de María Zambrano. En este esfuerzo reconstructor, recreador, es donde estriba la principal virtud del libro de Antoni Marí.

La ternura y la calidez (hay que reconocerlas de esta manera) en el tono de la escritura de este libro acogen a un lector que ya ha experimentado la lectura de las obras de María Zambrano por partida doble. Por un lado, después de haber ido frecuentando la obra zambranianiana, con la lectura de esta obra surgen a la luz algunas ideas que dormitaban en el alma común, y a la vez diversa, de los lectores de la pensadora. Por otro lado, la humildad del autor por reconocer la dificultad de escribir y de hablar sobre Zambrano,

por miedo a tergiversar su voz, nos permite a todos nosotros ser también humildes en esta tarea. Y, es cierto, la humildad llega a ser tan auténtica que, tal como le sucede a Antoni Marí, corremos el riesgo de contagiarnos del lenguaje de Zambrano. Es un lenguaje que atrapa a Marí en sus metáforas y en sus gerundios, formas gramaticalmente no personales y que, en el uso que les da Zambrano, esconden, abundantemente, personas y procesos.

Se trata de un riesgo de envidia lingüística (la envidia que nos recuerda Zambrano, la de *in videre*, ‘verse en el otro’) que, en ocasiones, no podemos correr, sobre todo si lo que se pretende es hacer academia. Pero es un riesgo que debe correrse en textos voluntariamente más íntimos si vienen de alguien que, tras diversas aproximaciones académicas a María Zambrano, llega a un acercamiento personal a ella. Más aún si nos encamina al mismo, desde el recuerdo, cuestionando el propio camino. Antoni Marí nos desvela dos vías de relación entre el universo y el yo: la abolición del universo en pro de la subjetividad o la abolición del yo frente a la presencia del universo (pág. 80). Esta idea se desprende literalmente de la séptima aproximación, que se corresponde con el texto «*De divina inspiratione* (Des del pensament de María Zambrano)», publicado en *Quaderns Crema*, n.º 6, en Barcelona el año 1982 y posteriormente reeditado en *Litoral* (1983) y en *María Zambrano, Premio Miguel de Cervantes 1988* (1988). En relación con Antoni Marí, el autor del libro que nos ocupa, esta puede ser la tesis (o digámoslo de forma laxa, emocional, íntima), puede ser el secreto de su particular lectura de la voz zambraniana; esta es la revelación en *su* figura de lector creado, naciente.

Conocemos las siete etapas del camino (las siete aproximaciones) gracias a la nota a la edición (Antoni Marí es aquí, también, considerado con el lector); un autor atento que ha orquestado el puzle a partir de sus escritos de manera que la primera aproximación lleva por título «La creación del lector» (pág. 9), del lector de Zambrano y, también, del propio Antoni Marí, ya que nos prepara para el camino *heptaédrico* que tanta simbología numérica contiene. Presenta su «secreto», «la oscura verdad, por indescifrable» que le reveló la escritura y la presencia de María Zambrano (pág. 21).

Dentro de las siete aproximaciones científicas, porque no pueden ser de otro modo si han sido publicadas previamente en formatos científicos, el lector asiste a diferentes diálogos de Zambrano con otros pensadores: aparecen con mayor frecuencia Kant, Schelling y Ortega. Pero sobre todo Platón. La sexta aproximación (texto inédito, se nos dice en la nota a la edición) se titula «Conversión, epistroté y método». Platón es el referente central de este texto, invocado por el autor para recordarnos las «sorprendentes semejanzas» del método de María Zambrano «con las tres fases de la *epistroté* platónica» (pág. 70). Y también invocado para sorprendernos a los lectores con esta analogía entre Zambrano y Platón en un

universo compartido de poesía, sueños, delirios y reminiscencias. En este libro de Antoni Marí, resulta que la aproximación inédita es, quizá por su condición de *no nacida del todo*, la más reveladora del camino de lectura; y es, al mismo tiempo, la que mejor deja entrever el tono íntimo, cálido y lírico con el que Marí escribe sobre Zambrano, platónicamente. El autor reclama a Platón, pero sobre todo reclama el diálogo entre Platón y Zambrano, que se inicia en la sexta aproximación, se desarrolla en la séptima y queda en tránsito (a la manera zambraniana) en el acercamiento que se abre en el final del libro.

Las *Siete aproximaciones a María Zambrano y un acercamiento* de Antoni Marí rescatan de la hemeroteca algunos diálogos entre Zambrano y otros pensadores, trazados desde una pluma íntima, galante y poética en su lirismo y en su construcción. Estos diálogos están encaminados al acercamiento del autor con María (de las lecturas compartidas). Se trata de un acercamiento, al fin y al cabo, entre escritora y lector, a la manera de la reminiscencia platónica: recuerda el autor sus palabras, escritas para no ser olvidadas, les renueva la voz, las reunifica y las defiende. El libro de Antoni Marí es el cuidado homenaje al vínculo entre la escritura y la lectura dentro del universo zambraniano en el que el libro es un ser viviente. Porque se escribe para defender la soledad en la que se está, que decía Zambrano.



Juan Evaristo Valls Boix

Lucia M. G. PARENTE, (ed.), *La scuola di Madrid. Filosofia spagnola del XX secolo*, Milán, Mímesis, 2016.

Quizá demasiado tarde, pero con buena dicha, la cuestión de la lengua en que se hace y se escribe filosofía ha dado cuenta de la magnitud de su desafío en los debates intelectuales sobre traducción que cerraban un siglo y abrían el presente. Si más no, los trabajos de Derrida sobre la intraducibilidad o el carácter idiomático de textos filosóficos son prueba de ello. Y es esta singularidad que la filosofía alcanza haciendo valer su carácter eminentemente textual —literario tal vez—, esta intraducibilidad que la filosofía exhibe cuando no rehúye —también cuando lo pretende— al cuerpo lingüístico que encarna, la que supone probablemente una de las más nobles motivaciones para publicar un volumen colectivo sobre la llamada «Escuela de Madrid». Filosofar en castellano.

Lucia Parente edita un conjunto de ocho estudios de patente erudición y más interesante lectura que ofrecen las coordenadas básicas para aproximarse a ese centro de pensamiento en torno a Ortega y Gasset que Julián Marías dio en llamar «Escuela de Madrid», orbitado en torno a la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid y la *Revista de Occidente* entre 1914 y 1936 aproximadamente, y diseminado en el exilio por la irrupción de la Guerra Civil y su trastorno del panorama intelectual español. El libro ofrece en Italia algunos resultados del proyecto de investigación «La “Escuela de Madrid” y la búsqueda de una filosofía primera a la altura de los tiempos» (FFI2009-11707) (Ministerio de Educación y Ciencia), dirigido por Jesús Miguel Díaz Álvarez, un proyecto que amplía y continúa los esfuerzos de otros recientes por cartografiar el pensamiento filosófico en castellano y celebrar sus potencialidades, como «María Zambrano y el pensamiento contemporáneo», dirigido por Carmen Revilla, o los que coordina Antolín Sánchez Cuervo: «El pensamiento del exilio español de 1939 y la construcción de una racionalidad política» (FFI2012-30822) (2013-2016), y el actualmente en curso «El legado filosófico del exilio español de 1939: razón crítica, identidad y memoria» (FFI2016-77009-R) (2017-2020), ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Asimismo, el volumen editado por Lucia Parente se suma a una serie de títulos aparecidos en los últimos años que comparte el propósito de probar la vigencia de pensadores en castellano y reescribir y hacerse cargo de la tarea de afrontar los problemas que Gaos, Marías, Zambrano y tantos otros legaron, como son: Sergio Sevilla (ed.), *Visiones sobre un transterrado: afán de saber acerca de José Gaos* (Madrid, Vervuert, 2008), Rafael Hidalgo Navarro, *Julián Marías: retrato de un filósofo enamorado* (Madrid, Rialp, 2011), María Floger, *Lo «otro» persistente. Lo femenino en la obra de María Zambrano*

(Zaragoza, Prensas Universitarias Zaragozanas, 2017), Antoni Marí, *Siete aproximaciones a María Zambrano y un acercamiento* (Barcelona, Sd. Edicions, 2016), o Juan Padilla, *Antonio Rodríguez Huéscar o la apropiación de una filosofía* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2004), por mencionar solo algunos sobre figuras individuales. Señalamos también otros libros consagrados a rastrear las tendencias generales de pensamiento y los nuevos aires filosóficos en la España de la primera mitad del siglo xx como los siguientes: Rafael V. Orden Jiménez, *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad en los años 30* (Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Ayuntamiento de Madrid: Fundación Cultural COAM-EA. Ediciones de Arquitectura, 2008), Francisco Larraz, *El monopolio de la palabra: el exilio intelectual en la España franquista* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009), Antolín Sánchez Cuervo y Guillermo Zermeño Padilla (eds.), *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes* (México, El Colegio de México, 2014) y José Lasaga Medina, *El Madrid de José Ortega y Gasset* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005), sin aludir a la larga lista de publicaciones en torno a Ortega y Gasset ni a la labor que Biblioteca Nueva, destacadamente entre otras editoriales, realiza por dar visibilidad a este fecundo momento para la filosofía en castellano.

El trabajo que reúne Lucia Parente comparte los propósitos de ambos grupos de publicaciones. De un lado, el libro cuenta, tras la detallada presentación de Lane Kauffmann, con dos estudios firmados por Gerardo Bolado y José Lasaga Medina que reseñan, en un minucioso y preciso ejercicio de historia de la filosofía e historia intelectual, qué fue aquello llamado «Escuela de Madrid» y cuáles fueron las generaciones y recorridos de un nutrido grupo de escritores y pensadores que siguieron, de un modo u otro, la estela de Ortega y Gasset, y entre los que se encuentran Manuel García Morente, Joaquín Xirau, Xavier Zubiri, José Gaos, Luis Recasens Siches, María Zambrano, José Luis Aranguren, Francisco Ayala, Pedro Laín Entralgo, Manuel Granell, Antonio Rodríguez Huéscar, Juan David García Bacca, Julián Marías y Paulino Garagorri.

De otro lado, el resto del volumen lo ocupa una serie de ensayos que reconsidera los programas y retos filosóficos que abordaron cuatro figuras centrales de esta escuela, como son Gaos, Zambrano, Rodríguez Huéscar y Marías. Dos textos en torno a Gaos, firmados por Agustín Serrano de Haro y Jesús M. Díaz Álvarez, valoran cuestiones como la confesión, la autobiografía, la soberbia y la serenidad en la filosofía (de la filosofía) del transterrado, y lo ponen en diálogo con el pensamiento débil de Vattimo y Rorty. Otros dos estudios a cargo de Lucia Parente y Jorge Brioso profundizan sobre el exilio, la vida filosófica y la figura de Antígona en la obra de María Zambrano. José Emilio Esteban firma un aclarador capítulo sobre el «alumno olvidado de Ortega», Rodríguez Huéscar, y su esfuerzo por preservar

y subrayar la vigencia del pensamiento orteguiano. A su vez, Juan Padilla Moreno aborda en sus páginas la estrategia filosófica y el diálogo con Ortega de Julián Marías para esclarecer qué es la filosofía y qué es ser filósofo. Por último, Javier San Martín concluye el volumen con un acertado epílogo que pone en contexto el vasto trabajo de este grupo de investigación y reflexiona sobre el género ensayístico como una constante estilística de todos estos autores, una forma de escritura que Ortega consideró como hacer ciencia sin pruebas.

La llamada Escuela de Madrid destaca quizá por dos cuestiones. En primer lugar, su primera generación, conformada por intelectuales del 98, preparó el terreno para los intelectuales de la generación del 14, desde Picasso a Marañón pasando por Azaña o Juan Ramón Jiménez, e imprime un aliento y un impulso con el que estos sabrán hacer, de la naciente filosofía en castellano, una modernidad literaria, plástica, política. En segundo lugar, los filósofos que nos ocupan dan cuenta de un proyecto que resultó frustrado por la Guerra Civil y acabó demasiado rápido para ser una «Escuela» y para ser «de Madrid»: Gaos, Zambrano, Rodríguez Huéscar, tres exiliados. Tras este exilio, la facultad madrileña se tornó un centro de pensamiento tomista que reforzaba la cultura nacionalcatolicista imperante. Sin embargo, en esta herida se cultivó el que sería uno de los primeros rasgos distintivos de esta tentativa de filosofar en castellano, de hacer filosofía intraduciblemente, con el carácter irreductible de una lengua. Ese primer distintivo es la condición del exilio, el renacer que impone, la reflexión sobre el sentido de la política y la ciudadanía que exige; en suma, la crítica y la crisis de la pertenencia y lo propio que supone. Sin la tradición del exilio, como apunta Lucía Parente en su *premesse*, la filosofía española contemporánea estaría certeramente incompleta, incompleta por la falta de esa incompletud, de ese desarraigo del exilio. Por ello cualquier continuación de este pensamiento en castellano tendrá como primera tarea recuperar la memoria histórica y no olvidar lo que significó crear, pensar y escribir en los años del exilio. Lo que supone no abandonar una lengua pese a abandonar una patria. Reconocer, en definitiva, que ninguna lengua nos pertenece, y que la filosofía en castellano nació, por así decir, sin tierra.



Quim Cantalozella. *Frente la pared*, fotografía, 2017

Pau Matheu Ribera*Maria FOGLER, Lo otro persistente. Lo femenino en la obra de María Zambrano, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.*

En este interesante y necesario libro, Maria Fogler se propone analizar lo femenino en la obra de María Zambrano pero no como parte, como un tema tratado por la filósofa en relación con sus otros temas más importantes, sino como un posible centro que pueda ordenar y dar sentido a su fragmentaria obra. La obra de Zambrano se compone necesariamente de fragmentos, huye de cualquier intento de reducción a un sistema; sin embargo, los fragmentos forman cierta unidad, son partes de un orden. No hay uno, sino múltiples centros que pueden mostrar las relaciones entre los fragmentos, así como una nota escogida al azar ordena los sonidos a partir de sus consonancias. Fogler propone, y es una proposición ambiciosa, que consideremos lo femenino como uno de estos centros.

El libro consta de tres partes. En la primera se analizan los textos en los que Zambrano trata específicamente el tema de lo femenino y de la mujer. En la segunda, los textos que la filósofa dedica a personajes femeninos de la literatura española. Finalmente, en la tercera, Fogler aborda la importancia que para la filosofía de Zambrano tienen dos figuras femeninas: la de Antígona y la de Diotima.

En los primeros escritos en los que Zambrano trata explícitamente el tema de la mujer, según Fogler, esta es descrita como una presencia que aunque anónima, callada y sin visibilidad en la historia oficial —la historia con sus personajes—, es en realidad lo que hace que esta historia sea posible. Sin las madres, que dan a luz, que median entre la naturaleza y la cultura, nada de lo masculino podría existir. Son la fuerza subterránea que da existencia a la historia desde sus entrañas.

Y la historia y la cultura son masculinas. El hombre, creando la razón, esa razón idealista del racionalismo, violenta, que quiere definir con claridad la realidad para dominarla, expulsó del ámbito de la verdad los saberes incompatibles con esta claridad por estar demasiado apegados a la siempre ambigua vida, música, poesía, mística. Y en este mismo movimiento creó los sujetos incapacitados para conquistar esta clara verdad racional, los «otros», los locos, los niños y las mujeres.

No obstante, Fogler muestra que la solución no puede consistir, para Zambrano, en que las mujeres asuman las funciones y las actitudes del hombre. Aunque la historia sea una creación masculina que, por consiguiente, oculta a las mujeres, excluyéndolas de ella, ni la cultura ni la historia existirían sin la acción mediadora de las mujeres, sin esta fuerza oculta u ocultada. La solución tiene que pasar por una integración de los contrarios, por la apertura de un nuevo modo de

ser que reúna las funciones de lo masculino y lo femenino sin excluir nada.

Lo femenino se encuentra pues, en el pensamiento zambraniano, en una situación ambigua. Por un lado, el «ser mujer» existe siempre en relación con lo masculino: a lo largo de la historia las mujeres han obtenido su ser esclavizándose a un hombre, al marido o los hijos. Sin embargo, según Fogler Zambrano encuentra en la historia ejemplos de mujeres que parecen haber obtenido una existencia más allá de este ser mujer definido por la historia masculina. Esta acción mediante la cual la mujer adquiere una nueva existencia, sin embargo, no constituye una negación del ideal de mujer creado por el hombre sino más bien, al contrario, su radicalización. La mujer conquista su existencia encarnando en un delirio el ideal creado por los hombres, haciéndolo descender del mundo de las ideas. El hombre creó la imagen ideal de la mujer como un ser nacido para el amor, para ofrecerse al amor. Sin embargo, la mujer consigue su existencia coincidiendo en la vida real con esta su imagen sagrada, rechazando el amor pasional, que la ligaría a un hombre, por el amor mismo, lo divino en el hombre. Ofreciéndose al amor, obtiene una nueva existencia a través del padecer. La mujer descubre el misterio del padecer humano y, siguiendo esta vía de la pasividad, adquiere un saber que la razón racional del idealismo europeo nunca ha sido capaz de comprender: el saber del alma.

En un momento determinado, Zambrano deja de escribir específicamente sobre lo femenino. Según Fogler, esto sucede porque lo que descubre la filósofa en lo femenino no es una metafísica de la mujer, una ontología que distinguiría el ser mujer del ser hombre de una forma clara y definitiva, sino que encuentra una vía para llegar a un tipo de existencia más integradora que unifique los contrarios. Lo que encuentra en lo femenino no es solo para las mujeres: es el camino que todo ser humano, hombre o mujer, tiene que seguir para poder ser persona. El alma se asocia a lo femenino y el individuo a lo masculino: el ser humano adquiere existencia como persona superando el individuo por la vía del padecer, por el saber del alma. A partir de este momento, Zambrano no hablará específicamente de lo femenino, pero analizará personajes femeninos de la historia y la literatura y usará en su filosofar figuras femeninas. Lo femenino muestra el camino para adquirir un saber nuevo, el saber del alma, saber necesario para solucionar la crisis política e intelectual a la que nos ha llevado el racionalismo idealista occidental. Las figuras femeninas nos llaman a todos y todas para que las sigamos. Este es, según Fogler, el gesto radical de Zambrano. Lo femenino deviene camino universal.

Fogler analiza, en su segunda parte, los estudios que Zambrano dedica a personajes femeninos de la literatura española, en particular de la obra de Benito Pérez Galdós. A través de estos personajes se ponen de relieve algunas de las cualidades más importantes de este

femenino que nos descubre el saber pasivo del padecer, distinto del masculino saber activo del intelecto, y que nos lleva a una razón otra. Por un lado, Fortunata representa la maternidad y la fecundidad, entendida no tanto literal como simbólicamente, como el ofrecer su sangre y su carne para que algo nazca de sí. Por otro lado, Nina, la misericordia, como una aceptación del orden del universo que permite una acción creadora, asimilada al agua. Estas figuras muestran el camino hacia una razón distinta de la del racionalismo occidental: una razón «hecha madre», razón misericordiosa, que se hunde en las entrañas de la vida y lo real sin rechazar nada. Solo atravesando su propio infierno, en este misterio del padecer ofreciéndose como agua y sangre, se puede llegar a ser persona.

Con sus análisis sobre Tristana, Zambrano quiere destacar la Piedad, entendida esta como la relación con lo «otro» que «yo». La Piedad es amor, pero un amor antiguo, anterior a la palabra y al orden de este mundo, la fuerza que lo trajo del desorden. Un amor distinto que el amor humano y pasional. Pues el amor pasional nos encadena a un «yo», sujeto del amor, nos encadena a un individuo. En la Piedad, en cambio, uno se pierde, se une con sus entrañas, en delirio, sin sujeto.

En la última parte Fogler analiza la importancia de dos figuras femeninas para el pensamiento de Zambrano. La primera es Antígona, doncella virgen sacrificada, que en su delirio, en su padecer pasivo, atraviesa los infiernos para encontrar una nueva ley, distinta de la ley de la razón. La virginidad se entiende aquí como una pureza de la conciencia, conciencia virginal sin proyectos ni intenciones: trasciende el «ser mujer», porque no llega nunca a ser sujeto. Forma parte de la estirpe de Perséfone, como Juana de Arco o Lucrecia de León, de esas doncellas vírgenes que descienden al infierno del padecer para traer consigo un nuevo saber. Este saber, a su vez, exige también una forma de expresión distinta a la aceptada por la cultura dominante en el mundo occidental. Solo puede expresarse en forma de delirio, mediante la música «y en la forma más musical de la palabra: poesía». Según Fogler, para Zambrano la música sale de los infiernos, del gemido y el llanto: es la única forma adecuada para expresar el misterio del padecer. Y resulta que este profundo padecer de los infiernos se expresa como dulzura, dulzura secreta y misteriosa de las entrañas del alma. Este saber, expresado en forma de delirio, puede unir «la razón y la vida en su padecer infernal», puede unificar los contrarios, palabra y vida, haciéndonos renacer en un ser íntegro, en la persona. La razón de Antígona es pues una razón mediadora, capaz de armonizar lo terrestre y lo infernal, lo humano y lo divino.

El último personaje analizado por Fogler es el de Diotima. Para ella, a través de Diotima llega Zambrano a la más elaborada expresión de la razón poética. Diotima se pierde en la noche, en lo oscuro, en el profundo silencio, donde no hay ni sujeto, ni «yo», ni intenciones ni proyectos. En esa soledad, y habiendo dejado de buscar, aparece la

luz de una aurora, de un nuevo nacimiento, una luz que llega solo en la total oscuridad. Diotima, devenida pura escucha en este silencio absoluto, habla entonces, en delirio, reflejando, como la luna, esta luz que no es la suya. Esta voz, finalmente, ya no es ni de hombre ni de mujer. La misteriosa vía del padecer, descubierta en lo femenino, nos conduce finalmente a una unidad que acoge armónicamente todos los contrarios.

Así pues, según Fogler, es para Zambrano en lo «otro», en lo que ha sido silenciado y ocultado por la cultura dominante en Occidente, en lo femenino, en la poesía, en la música, donde podemos encontrar la clave para conseguir un auténtico equilibrio entre contrarios. Lo femenino es el punto de apoyo que permite el equilibrio de la palanca de Arquímedes, la piedra angular del nuevo mundo a edificar. Por eso la nueva ciudad se alza sobre la tumba de Antígona.

Estamos justificados, quizá, entonces, para buscar en la historia todas aquellas voces que han sido silenciadas o desautorizadas y, en particular, para buscar qué han dicho las mujeres, qué han escrito, y aún más si lo han hecho en una forma invalidada por la razón racional dominante. Si este saber «otro» puede dar solución a los conflictos sangrientos en los que se hunde nuestra cultura, todos nosotros y nosotras, pero sobre todo nosotros, tendríamos que escuchar estas voces en silencio y dejar que sus palabras entraran en nuestra carne, transformando profundamente nuestro ser y haciéndonos nacer de nuevo. Como dice Zambrano en «Por qué se escribe», lo que se publica, también lo que han escrito las mujeres que no han sido escuchadas, «es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido».

Normas para la publicación

Rules for publication

Aurora. Papeles del Seminario «María Zambrano» es una revista de investigación dedicada al estudio de la obra y del pensamiento de María Zambrano, de carácter internacional y con una periodicidad anual.

Los trabajos remitidos para su publicación en *Aurora* serán objeto de dos informes por parte del Consejo asesor o de especialistas requeridos por este; a partir de estos informes el Consejo de redacción decide sobre su publicación y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de 6 meses.

El autor/a se responsabiliza de las opiniones expresadas en su texto.

Los derechos de autor corresponden al autor/a, que posteriormente podrá publicar el artículo en cualquier otro lugar, haciendo constar su previa publicación en *Aurora* e indicando la referencia completa (número y año).

Estos trabajos, siempre inéditos, deberán reunir las siguientes características:

Respecto al contenido, se dará absoluta prioridad a los trabajos que aborden el tema monográfico al que se dedica cada número (anunciado de antemano, en el número anterior), aunque no se excluye la publicación ocasional de textos de temática libre.

Respecto al **formato**: la extensión máxima será de 37.000 caracteres con espacios. La primera página debe contener, por este orden: título del artículo (en la lengua del artículo y en inglés), nombre del autor/a, resumen y abstract (en inglés) (de unas 5 líneas) y hasta 5 «palabras clave» (traducidas también al inglés).

En la primera página se hará constar mediante llamada de asterisco junto al nombre del autor/a: dirección postal, e-mail, Universidad o centro de investigación de donde procede.

Las llamadas de símbolos numéricos que indican las notas a pie de página se insertarán tras el signo de puntuación y sin dejar ningún espacio (ej.: Zambrano, como Nietzsche,¹ incide en esta idea).

Las notas críticas y bibliográficas se incluirán a pie de página. Las citas bibliográficas se redactarán:

- Para libro: autor/a, *título*, ciudad, editorial, año, página (ej.: Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977)
- Para capítulo de libro: autor/a, «título», en autor/a (editor, compilador, etc.), *título* (del libro), ciudad, editorial, año, página (ej.: Ruiz Sierra, J., «El sendero dell'ascolto», en Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Milán, Bruno Mondadori, 2006)
- Para artículos en revistas: autor/a, «título» del artículo en *título* de la revista, n.º, lugar, año, página (ej.: Aranguren, J. L., «Los sueños de María Zambrano» en *Revista de Occidente*, n.º 35, Madrid, 1966)
- Para otro tipo de textos se mantendrá la analogía con esta forma habitual de citar.

Los originales se enviarán por e-mail: trueba@ub.edu

Números publicados

- 1 La mujer y las figuras femeninas en la obra de María Zambrano
- 2 La ciudad y las ciudades zambranianas
- 3 Los géneros literarios de la filosofía zambraniana
- 4 Imágenes y símbolos
- 5 La pintura en la obra de María Zambrano
- 6 Los sueños
El mundo antiguo
- 7 María Zambrano y la tradición
- 8 María Zambrano y la filosofía contemporánea
- 9 María Zambrano y la filosofía del siglo xx
- 10 María Zambrano y la filosofía de Nietzsche
- 11 Filosofía y poesía
- 12 María Zambrano y Heidegger
- 13 María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset
- 14 María Zambrano y otras filosofías del exilio I
- 15 María Zambrano y otras filosofías del exilio II
- 16 María Zambrano. Perspectivas I
- 17 María Zambrano. Perspectivas II
- 18 María Zambrano. Escritos autobiográficos
- 19 Sobre la novela

En preparación

Persona y democracia

Pedidos:

Edicions de la Universitat
de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu