

María J. Ortega Máñez

Universität Wien
maria.ortega@univie.ac.at

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

Disenchancing 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 zambranianos 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 —o «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