

# LA CATEGORÍA DEL LUGAR (*TOPOI*)\* EN MARÍA ZAMBRANO

Leonarda Rivera  
Universidad Nacional Autónoma de México

## Resumen/*Abstract*

Este artículo analiza “el lugar” (*topoi*) como una categoría central del pensamiento de María Zambrano. Los *topoi* son lugares que la memoria colectiva evoca en forma de arte, de liturgia, poesía, narración, etc., María Zambrano nos dirige la mirada a ellos porque según ella a través de ciertos lugares se ha manifestado ‘el pensar metafísico en español’. En una línea parecida a la de Milán Kundera, María Zambrano piensa que la literatura y las artes han registrado la historia oculta del ser, esa historia no relatada por el racionalismo. La Celestina, Don Juan, el Quijote, son lugares con los que el pensamiento español se las ha tenido que ver; meditar sobre ellos no significa una renuncia a los presupuestos universales de la razón sino más bien un reconocimiento de las propias raíces.

**Palabras clave:** lugar, Don Juan, literatura, artes, pasión.

## The category of place in the thought of Maria Zambrano

This text analyzes place (*topoi*) as a central category in the thought of Maria Zambrano. *Topoi* are places evoked by collective memory in the form of art, liturgy and literature, etc. Zambrano directs our attention to them because she believes that ‘Spanish Metaphysical Thought’ has been manifested through certain *topoi*. In a perspective similar to that of Milan Kundera, Zambrano argues that literature and the arts have

registered the hidden history of being, the story left untold by Rationalism. *La Celestina*, *Don Juan* and *Don Quixote* are some of these places with which Spanish thought has been associated. Meditating on them does not entail renouncing the universal assumptions of reason but, rather, recognizing its roots.

**Keywords:** place, *Don Juan*, literature, the arts, passion.

### **Leonarda Rivera**

Actualmente cursa el Doctorado en Filosofía en la UNAM. Realizó una estancia de investigación en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Ha coordinado dos libros colectivos: *María Zambrano en Morelia, a 70 años de la publicación de Filosofía y poesía* (Plaza y Valdés/SECUM, 2009) y *María Zambrano en el debate contemporáneo* (Universidad Veracruzana/M.A. Porrúa, 2014).

*La obra de arte no lograda es como un sueño interrumpido, que se escinde en una presencia fija al modo de un fetiche, o de un hechizo, y en una avidez que vuelve a su origen enconada. Y así también, en el humano vivir de cada día, que el arte no escapa a la condición de la vida. Y por ello, cuando se logra, rescata, salva: ha sacado del fondo, del limo de las aguas un oscuro sueño a la superficie visible de las aguas, haciéndolo criatura. Criaturas, las del arte, hijas del sueño, nacidas en el medio que las libera.*

María Zambrano

El historiador francés Pierre Nora, junto con un grupo de investigadores, publicó en los años ochenta una serie de volúmenes titulada *Les lieux de mémoire*,<sup>1</sup> donde la categoría del lugar aparece como una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria.<sup>2</sup> En esos volúmenes los lugares hacen referencia a aquellas entidades físicas, morales, institucionales, personales, etc., que son capaces de crear un vínculo entre un sujeto y su comunidad o cultura; ahí, Pierre Nora considera un 'lieux de mémoire' lo mismo un libro que un monumento, una batalla que un himno, un escritor o una figura política. Los lugares de la memoria producen sentimientos encontrados y en buena medida constituyen una mezcla confusa de una imposición cultural y educativa. En el trabajo de Nora se dan cita lo mismo la Catedral de Saint-Denis que Juana de Arco, los poemas de Charles Baudelaire o de Agrippa d'Aubigné.

Durante las primeras décadas del siglo pasado, en España, la Generación del 98 ya había discutido también sobre la existencia de los lugares de la memoria; un libro de Ramiro de Maeztu dedicado a la figura de Don Quijote, Don Juan y la Celestina apuntaba en ese sentido;<sup>3</sup> otros habían identificado el árbol de Guernica, el Barranco de Víznar, etc.,

con ese nombre; años más tarde, María Zambrano volvía sobre el tema encontrando justo en El Escorial y en el Acueducto de Segovia, entre muchos otros, “lugares de la memoria”.

El tema del lugar es precisamente uno de esos que muestra la constante presencia de la Generación del 98 en Zambrano; una presencia que no es particular de sus primeros libros sino de casi toda su obra. Libros tan lejanos aparentemente como *Notas de un método*<sup>4</sup> o *El sueño creador*<sup>5</sup> terminan conectándose por el tema del lugar. En su libro *Don Quijote, Don Juan y la Celestina (ensayos en simpatía)* Ramiro de Maeztu había ya considerado a estas figuras algo más que personajes literarios, había escrito que era imposible encontrar referencias de su existencia en la realidad y que más bien eran productos de los sueños, los había engendrado el sueño. Esta tesis es la misma que recorre *El sueño creador* de María Zambrano.

Pero ¿qué son los lugares? ¿Por qué María Zambrano nos dirige la mirada hacia ellos? ¿Por qué cree que el pensar metafísico en español se ha manifestado a través de ellos? Quizás no debería extrañarnos que aquel libro que algunos zambranistas consideran el espacio por excelencia donde se pone a prueba la razón poética (*Notas de un método*) sea en realidad una historia de los lugares y tradiciones marginadas por el nacimiento y desarrollo del método en Occidente. Cabe señalar que desde sus primeros escritos Zambrano quiso rescatar y narrar la otra historia, la historia de las tradiciones y saberes olvidados; a esto corresponden no sólo *Filosofía y poesía*, *Pensamiento y poesía en la vida española* sino también *La confesión. Género literario*, así como algunos textos que después fueron reunidos en *Algunos lugares de la pintura* y en *Algunos lugares de la poesía*.

Ahora bien, la tarea que nos hemos impuesto en este ensayo es mostrar que la razón poética de María Zambrano está construida a través de figuras estéticas como Nina de *Misericordia*, el Quijote, Don Juan, la poesía mística de San Juan de la Cruz, entre muchos otros, que en su discurso se convierten en “personajes conceptuales” que le ayudan a definir algunos conceptos centrales como la razón piadosa, la razón misericordiosa, conocimiento poético, el descenso a los infiernos, etc. En su

obra, las figuras estéticas se convierten en “personajes conceptuales” que ella denomina lugares (*topoi*).

Las hipótesis que guiarán este ensayo pueden sintetizarse en las siguientes:

1. El problema de lugar en María Zambrano permite hacer otra lectura de su crítica al racionalismo, pues en la misma época en la que Descartes descubría ese método en el que se sustentaría la historia moderna de Occidente, las tradiciones que iban quedando sepultadas o al menos fuera de esa historia siguieron dando vida a ciertos lugares (*topoi*) en los cuales se puede leer aquella historia en la que la vida, el amor, el dolor, el hombre y sus entrañas, la relación con el mundo de lo sagrado, etc., se van registrado en las otras formas de conocimiento distintas a las que proponía el racionalismo; de ahí que frente a la metáfora de la luz, propia de una razón capaz de iluminar todo, Zambrano proponga una metáfora del corazón, la cual funcionaría como receptáculo de todo aquello que la razón iba dejando al margen.<sup>6</sup>
2. El problema del lugar (*topoi*) muestra que en María Zambrano no podemos hablar de una estética, sino una ontología estética. Zambrano, en una tentativa muy cercana a Gadamer, creía que comprendiendo el arte o los lugares en el arte nos podemos comprender a nosotros mismos. Así, cuando habla de una pintura no se limita a describir sus caracteres o su iconografía, sino que hay otros elementos en juego en sus escritos.
3. Así como el Quijote es un *topoi* en el que la mayoría de los filósofos españoles se han detenido en algún momento, hay otros lugares como Segismundo o Don Juan que han seducido al pensamiento filosófico. Si bien es cierto que hay muchos trabajos sobre estas figuras realizados desde la tematología,<sup>7</sup> lo que debe interesarnos aquí son las lecturas que se han hecho desde la filosofía, por ejemplo: ¿qué ve Zambrano en la figura de Don Juan? ¿Es posible que Don Juan sea un lugar (*topoi*) en el cual se pueden encontrar ciertos elementos que nos permitan leer esa otra forma de sentir y de pensar que el método conminó al olvido?

## La categoría del lugar (*topoi*) y las notas de un método

*Notas de un método*, a pesar de su fragmentariedad, puede leerse como una historia de la aparición y desarrollo del método en Occidente; una narración crítica del nacimiento del *méth-odos*, y a su vez una búsqueda del *bodós*, es decir, de una senda, un camino de sirga para volver a mirar aquellas zonas de la vida que fueron sepultadas y olvidadas por la racionalidad instrumental-científico-positiva que se legitimó gracias al descubrimiento del método.<sup>8</sup>

En su crítica al racionalismo, María Zambrano escribe que el método en Occidente dejó de ser cauce de vida, un camino capaz de albergar y de redimir el fluir inagotable de la experiencia. El método redujo a una claridad homogénea las modalidades múltiples de iluminación de la vida y convirtió en tiempo lineal y sucesivo, plano y planificador, las discontinuidades temporales de las que está hecha la vida.<sup>9</sup> Así, la historia del método racional que determina de una forma totalitaria y homogénea las posibilidades de ser hombre constituye para ella, al mismo tiempo, la historia de un olvido. Uno de sus grandes rivales fue la llamada interioridad “que surge como antagonista destinada a ser vencida por la objetividad ideal y por la necesidad empírica”.<sup>10</sup> Cuando Zambrano se acerca a las guías, a las confesiones, a la literatura y al arte, es para tratar de comprender esa historia; desde sus primeros libros muestra un interés muy particular por las tradiciones olvidadas, aquellas tradiciones que sobrevivieron a la historia del método occidental.

Tengamos presente pues que su tarea de pensar críticamente la historia del racionalismo no podía realizarse sin hacer al mismo tiempo una historia de la exclusión del arte y la literatura del terreno del conocimiento realizado por la filosofía. Desde las tradiciones olvidadas es que María Zambrano intenta pensar el arte y más concretamente la literatura, como saberes, como fuentes inagotables de conocimiento. Esas tradiciones están repletas de *topoi*, de lugares, en los que podemos

leer una historia de las entrañas o, como gustaba decir María Zambrano aludiendo a un libro de Emilio Prados, podemos leer “la memoria del olvido”. Esta filósofa no se acerca al arte para construir una estética, sino que se acerca desde una ontología estética, aquella parte de la filosofía que formula las preguntas sobre el sentido del ser desde el arte. María Zambrano se acerca al arte para hacer filosofía, para construir con éste un modo distinto de racionalidad y con ello un modo distinto de acceso a lo real luego de la crisis de la muerte de Dios, para buscar otra concepción del conocimiento, del ser humano, de la verdad y de la filosofía misma.<sup>11</sup>

Como sabemos, su comprensión del método confluirá en la propuesta de una razón poética.<sup>12</sup> En este ensayo no vamos a indagar en ella, puesto que lo que nos interesa es la categoría del lugar frente a la historia del método. Una metáfora central en esta historia ha sido la del camino, el método como un camino a seguir:

El método es un camino a recorrer una y otra vez; un camino que se ofrece en modo estable, asequible, que no ofrece a su vez preparación ni guía alguna: lugar de llegada más que de partida, lugar de convivencia por tanto. Lo que lo ha hecho necesario y posible ha sido borrado, cancelado previamente.<sup>13</sup>

Lo que vemos en *Notas de un método* es que sin importar que el método se haya apropiado de la metáfora del camino se pueden buscar otras vías, pues así como existen diferentes caminos deben existir también diferentes métodos.

La metáfora del camino no se reduce a aquella que entraña un camino recto. Hay distintos caminos, el sendero también es un camino y no siempre lo trazan los humanos, a veces corresponde a un camino abierto por animales o por otras especies que habitan la Tierra. El sendero no corresponde a un trazado lineal. A continuación voy a exponer las tres imágenes que Zambrano identifica con el camino. La primera es fiel imagen del *meth-odós*, y las dos siguientes parecen más cercanas a la búsqueda de un *bodós*.<sup>14</sup>

La primera imagen tiene que ver con el camino recto en el cual la identidad del yo se deriva de la identidad segura y asegurada de un sujeto que ya sabe lo que es, lo que quiere y lo que necesita. Por eso, el camino recto es recorrido paso a paso sin que el yo, el sujeto del conocimiento, sufra modificación alguna ni tenga que sufrir cambio alguno; es decir, sin que tenga que realizar más movimiento que el de traslación con su mente, que se limita así a discernir, a separar, a unir, proyectándose ella misma.<sup>15</sup> El camino recto es proyección de una voluntad y trazado de una inteligencia y por eso se abre como imperativo. El camino recto demuestra su carácter de instrumento, puesto que su única justificación es llevar a alguna parte con la máxima seguridad sobre el resultado. El camino recto, en su pretensión de ser un camino seguro, ha cancelado toda incertidumbre. Además, en tanto que aparece enteramente visible ante la vista parece haber abolido toda clase de misterio.

La siguiente imagen del método-camino corresponde al camino sinuoso, éste se contrasta con el anterior porque se podría decir que está casi vivo y parece la proyección espacial de un diseño de la vida, la huella de la vida elemental, curvilínea siempre, y que está como adaptado aun a los accidentes y a las modulaciones del suelo terrestre; en él cabe el error, la fragmentación, el lenguaje metafórico.<sup>16</sup> Este camino está emparentado o relacionado con la tercera imagen del camino: el camino recibido, pues, según Zambrano, el camino sinuoso aunque ha sido fabricado por el hombre aún guarda recuerdo del camino recibido, de ese camino que se abre a sí mismo en la superficie de la Tierra y al que se acomodan sin violencia las pisadas de los animales y del discurrir del agua. El camino recibido es el camino natural, es aquel que se corresponde con las posibilidades sensitivas y corporales de los animales y con su cualidad de moradores de la Tierra. El camino recibido es el que está ahí antes de toda escisión, antes de que el hombre se separe de la Tierra y alce sobre ella su extrañeza primera y su voluntad de dominio. El camino recibido es el que entrega la sierpe, el que se abre en la caída, el primer camino con el que el hombre se encuentra en el momento en que

pierde su unidad, su lugar propio. La historia del método olvidó las dos últimas imágenes, la del camino sinuoso y el camino recibido. La tarea que María Zambrano se impuso desde el principio fue la de interrogar a los fragmentos que quedaron de esa historia olvidada. ¿Dónde buscó esos fragmentos? En los lugares, en las tradiciones marginadas.

### Sobre el lugar (*topoi*)

En María Zambrano la categoría del lugar tiene dos acepciones, lugar como *topos* y lugar como *topoi*; en este texto nos interesa únicamente el segundo. Nos interesa ver cómo ciertas figuras estéticas, literarias, contribuyen a definir conceptos filosóficos. Muchas veces estas figuras sufren cambios radicales, pues su papel dentro de un discurso filosófico es ayudar a crear y sustentar conceptos. Ahora bien, María Zambrano no se limita a las figuras estéticas para crear conceptos, sino que rastrea también aquellas que la memoria colectiva evoca en forma de liturgia, de saber popular, mitos y fantasmas, incluso ciudades, o rincones de ciudades. Todas esas figuras son las que hemos de entender en este trabajo como lugares o *topoi*.

Hay que tener presente también que Zambrano comparte aquella tesis de Johann Gottfried Herder de que la literatura es la expresión del alma de los pueblos; Herder creía que sólo el mito y la poesía eran aptos para captar y saborear las profundidades más recónditas de nuestra existencia.<sup>17</sup> En un texto, al parecer escrito en los años cincuenta, “Mitos y fantasmas”,<sup>18</sup> María Zambrano sostiene que no hay pueblo o cultura sin fantasmas propios, inconfundibles. Si existiera un método *–bodós–* a través del cual se pudiera identificar esos fantasmas que atraviesan la historia de un pueblo, o de una cultura, tendría que ser la categoría del lugar.

Un lugar o *topoi* es aquello de lo cual se puede seguir hablando a través imágenes o conceptos. María Zambrano intenta diferenciar mitos y fantasmas, ya que desde su perspectiva los fantasmas constituyen algo

diferente de los mitos, pues los mitos anteceden a la carrera histórica de un pueblo, mientras que los fantasmas van apareciendo a lo largo de ella. A los dos, la categoría del lugar termina reuniéndolos en su interior pues Zambrano halla algo que termina por conectarlos y ese ‘algo’ es el universo de los sueños. En sus breves escritos sobre la figura de Don Juan, la filósofa sostiene que existe un modo poético de recoger ciertas realidades, realidades que pueden ser sueños o pesadillas ancestrales de los que un individuo participa por pertenecer a la misma tradición en que nacieron: “Mito y realidad tienen que ver con el universo de los sueños, son sueños quizás”.<sup>19</sup>

Los lugares o *topoi* que Zambrano acude en su trabajo, en su mayoría, pertenecen a la tradición española y eso porque, como señalábamos al inicio, su comprensión del arte y la literatura está íntimamente ligada a las discusiones que se habían generado dentro de la Generación del 98, incluso, María Zambrano hereda de ellos su preocupación por el problema de España; es difícil no encontrar en *Pensamiento y poesía en la vida española*; *España, sueño y verdad* y en sus otros textos sobre literatura, claras resonancias de aquel sentimiento que Pedro Laín<sup>20</sup> demostró asolaba a la Generación del 98, y que no deja de tener cierto aire nacionalista; la lectura de Zambrano sobre la obra de Picasso y de Goya está también marcada por eso.<sup>21</sup>

María Zambrano se acerca a la literatura y al arte no para hacer crítica de obras,<sup>22</sup> sino porque ellas representan “lugares” de las otras tradiciones marginadas por el racionalismo. Cuando escribe sobre el Quijote es porque ve en él una novela que no busca reformar la vida mutilándola con la estrechez del concepto, sino que más bien la reconoce en su fragilidad, no la sistematiza ni la convierte en un orden puramente teórico, acepta la vida como tal, con todas sus contradicciones, se alía a la vida dando la espalda a aquella filosofía que pretendía conocer la vida sin acercarse a ella, que pretendía conocer los abismos últimos del ser con el solo ojo de la razón. Si nos preguntamos qué representa Pérez Galdós para Zambrano, la respuesta no cambia mucho de tono, tal como lo

ha señalado Greta Rivara en un trabajo reciente sobre la presencia de Galdós en Zambrano; la obra de Galdós representa el reconocimiento de la vida en su otredad, en su plural manifestación, reconocimiento de la vida que más allá de la razón también es delirio, locura en la que se hunden las raíces de nuestro ser.<sup>23</sup> Es por esto que la filosofía de María Zambrano busca descender en la novela para encontrar ahí un conocimiento de la vida que la filosofía en su versión racionalista no pudo dar.

De esta forma, el tema del lugar termina por entrelazar textos tan diversos como *El sueño creador*, *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Notas de un método*, y *España, sueño y verdad*. Libros que además son lejanos en tiempo. Pareciera que aquella tesis que recorre *El sueño creador* y que habla de la existencia de oscuros gérmenes de la conciencia que de pronto se tienden a manifestar, oscuros gérmenes que claman salir a la luz, estaba ya presente desde los primeros trabajos de María Zambrano, para quien la verdadera creación artística consiste en otorgarles un rostro y un nombre a esos gérmenes o fantasmas.<sup>24</sup> Don Juan, la Celestina, son en realidad sueños ancestrales que habitan el espíritu de un pueblo (*Volksgeist*) y, en última instancia, Tirso de Molina, o Fernando de Rojas, o el propio Cervantes, con su Quijote, no hicieron otra cosa que abrir un lugar donde alojarlos. Pareciera que la teoría kantiana del genio se asomara de pronto aquí, con una ligera transformación, claro. Pues Zambrano cree que cada pueblo tiene sus propios *genii loci* (genios de los lugares) capaces de dar a luz, de hacer realidad, a esos sueños ancestrales u oscuros gérmenes de la conciencia: “sucede en principio en los ínfimos o entrañas del tiempo. Lo encerrado ahí clama, gime, se agita por salir; por salir de allí ante todo, tal como les sucede a los condenados”.<sup>25</sup> En un tono muy cercano a Ramiro de Maeztu nuestra autora sostiene que a Don Juan, la Celestina, el Quijote, etc., los ha engendrado el sueño, pues estos lugares “aparecen como la fijación atormentada, la clasificación también de una pesadilla ancestral. [...] En ellos podemos descubrir un conjunto de humanos sucesos, de sueños, de personajes débiles, entre los cuales uno ha tomado el papel de sujeto al que se adhieren los demás”.<sup>26</sup> El artista es pues para Zambrano un *genius*

*loci* capaz de abrir lugares u ónfalos. Zambrano recupera en *España, sueño y verdad*, este término medieval “ónfalos” para hablar de aperturas originarias con los que el artista o el poeta tienen contacto.

Ahora debemos responder por qué se ha elegido a la figura de Don Juan como el *topoi* o lugar que vamos a usar como ejemplo en este ensayo. La razón no es puramente arbitraria. Don Juan es un *topoi* cercano al sueño de Segismundo y a la hipótesis sobre si estamos soñando o no que Descartes imaginara para afianzar el conocimiento objetivo de la razón humana.<sup>27</sup> No fue el de Don Juan un sueño de su imaginación, sino algo más antiguo y más profundo; fue el sueño de la carne, el sueño de las entrañas,<sup>28</sup> por eso es una viva imagen de los fragmentos que quedaron cuando el método tomó como adversario a las pasiones. Si Zambrano pretendía mirar las tradiciones y saberes olvidados no podía no acudir a este *topoi*.

### La construcción de un *topoi*: la lectura de María Zambrano sobre Don Juan

Dentro de los estudios de la Literatura Comparada existe algo llamado Tematología,<sup>29</sup> una vertiente que opera en torno a una serie de conceptos como tema, motivo, *Leitmotiv*, arquetipo, tipo literario, *topos*, *topoi*, símbolo, mito, *Stoff*, entre otros, y que tiene sus raíces en el movimiento romántico. La Tematología es heredera de aquella tesis de Johann Gottfried Herder de que la literatura es la expresión del alma de los pueblos.<sup>30</sup> Además de Herder encontramos referencias de los hermanos Grimm, de Claude Fauriel, por mencionar sólo a aquellos autores que centraron su obra en el estudio y recopilación de mitos, leyendas y cuentos procedentes de diversas tradiciones populares.

Para la Tematología esta serie de términos que hemos mencionado constituye un posible punto de encuentro intertextual y comparativo, una especie de *tertius comparationis* capaz de crear un intertexto para una interpretación interesante y fructífera de textos formalmente disímiles, y

muchas veces pertenecientes a géneros diferentes. Sin embargo, hay que señalar que este encuentro o análisis sobre una base temática no se limita a textos literarios, sino que abarca diferentes tipos de expresión artística. Muchos de los trabajos más interesantes que se han realizado en las últimas décadas sobre figuras como Tristán e Isolda, la figura del Diablo en la historia de Occidente, el Fausto, Don Juan, el Quijote, etc., se inscriben dentro de la Tematología. ¿Por qué señalo esto? Porque es importante mostrar en qué aspectos nuestra categoría del lugar (*topoi*) establece vasos comunicantes con los estudios realizados desde la Tematología, y también para subrayar que, más que una historia de argumentos o lo que Manfred Beller llamaba *Stoffgeschichte*,<sup>31</sup> lo que intenta nuestro ensayo es evidenciar cómo algunas figuras estéticas o literarias funcionan para crear conceptos filosóficos. Bajo esta perspectiva es que nos preguntamos sobre el papel que tienen los diferentes lugares (*topoi*) en la obra de María Zambrano en la construcción misma de su discurso. Si ella acude constantemente a estas figuras es porque pretende hacer filosofía con ellas, es decir, pretende responder ciertas preguntas ontológicas apoyándose en figuras estéticas o literarias que en su discurso se van convirtiendo en personajes conceptuales.

El libro de Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina (ensayos en simpatía)*, de 1927, seguramente llamó la atención de nuestra autora, también en esos años circularon muchos trabajos sobre la figura de Don Juan, desde una novela de Azorín hasta aquella genealogía que realizó Gregorio Marañón en 1924 en su texto “Notas para la biología de Don Juan” y que apareció en el número de enero de la *Revista de Occidente*,<sup>32</sup> entre otros textos que muestran la peculiar fascinación que la figura de Don Juan seguía ejerciendo.<sup>33</sup>

La figura de Don Juan es uno de los fenómenos más extraños de la historia de la literatura, aunque en principio no pertenezca a ella. Más extraño es verlo dentro del discurso filosófico. El siglo xx vio en Don Juan el espejo en el que se había reflejado a sí misma la Modernidad, pues en parte su figura representa el tipo de hombre que la Modernidad imaginó: un hombre libre, enfrentado a Dios, asombrado y curioso ante el deseo; un

inquieto vigía de sus pasiones. Kierkegaard lo representó como la imagen por excelencia del estadio estético, pues éste supone una fuerza negativa, instintiva, frente a los otros estadios por los que atraviesa el ser humano, que son el estadio ético y el religioso.<sup>34</sup>

Pero antes de Kierkegaard, el movimiento romántico había visto en Don Juan a uno de sus principales emblemas a la hora de ilustrar la creciente tensión entre intelecto y pasión. Don Juan asumió entonces la metáfora del corazón frente a la tiranía de la razón. Por primera vez, desde su aparición en la literatura y la música, Don Juan se enamoraba, encarnaba de pronto la imagen de las entrañas. La lectura de María Zambrano, que es la que nos interesa en este momento, tiene de referente la versión romántica de Zorrilla, pero sobre todo la versión barroca de Tirso de Molina. Sin embargo, no hay que olvidar que Don Juan es anterior al nacimiento de la Modernidad: es hijo de la Edad Media y de la Teología. No obstante, llegado el momento será capaz de absorber uno de los problemas que acarrea el individualismo moderno: la soledad.<sup>35</sup>

La Tematología nos enseña que Don Juan nace con la época Moderna, y de alguna forma prefigura desde sus inicios el individualismo que confluirá en una soledad inquietante. Como todo un *topoi*, Don Juan va mostrando los distintos aspectos que marcan la historia del Occidente moderno; es blasfemo y racionalista con Molière, arrogante y vital con Da Ponte; encallado y vulgar con Sthendal; presa de las entrañas y sufriente enamorado con Zorrilla; esteta del placer con Kierkegaard, etc.

Ahora bien, hemos dicho que el método en Occidente se constituyó a costa de sepultar y desacreditar a sus antagonistas. María Zambrano observa que uno de esos grandes antagonistas fue la interioridad, las entrañas, sede de las pasiones humanas. Pero también hemos insinuado que en la misma época en la que el método cartesiano se constituía como la luz (clara y distinta), que habría de vencer las sombras, Tirso de Molina sacaba de su sueño ancestral a Don Juan, otorgándole un lugar en el arte. A partir de ese momento, ese *topoi* se recrea una y otra vez y, como sabemos, sus variaciones no se circunscriben a la literatura, sino también a la música, a la pintura,

etc. Si revisamos la construcción de este *topoi* veremos que una de las primeras imágenes que se tienen de él en la pintura corresponde a la terrible escena de la aparición del Comendador que Francisco de Goya incluyó entre las escenas de brujería pintadas en 1798 para la Alameda de Osuna.<sup>36</sup>

Aquí vamos a mencionar unos datos sobre la percepción que tenía María Zambrano sobre algunos pintores españoles, pues estas referencias pueden ayudar en este punto. A Goya, Zambrano lo mencionará tanto en algunos escritos compilados en *Algunos lugares de la pintura*, así como en *Pensamiento y poesía en la vida española* y *España, sueño y verdad*. Al parecer tendría un apartado completo en aquel proyecto no realizado *España, lugar sagrado de la pintura*. Pero hemos de suponer que el acercamiento tendría el mismo tono, la pintura de Goya como un lugar donde se pueden encontrar fragmentos de lo que es el ser. Por otro lado, Zambrano había escrito que, en sus dibujos sobre el minotauro, Picasso no había hecho otra cosa que traer ante nuestros ojos una memoria ancestral; un oscuro germen de la conciencia; había desenterrado a un antiquísimo dios. De la pintura de Don Juan realizada por Francisco de Goya habría dicho lo mismo; Goya ha puesto a nuestros ojos a un antiquísimo fantasma. “Las telas más antiguas (de Picasso) ofrecen de modo directo ese mundo oscuro de las entrañas, de la sangre, y sus pesadillas, pues el engendro directo de las entrañas es el ensueño”,<sup>37</sup> para cerrar ese párrafo Zambrano escribe una frase que alude directamente a Goya “El sueño de la razón crea monstruos”.

La lectura que realiza María Zambrano de la figura de Don Juan tiene como referente inmediato el libro de Ramiro de Maeztu (publicado en 1926) aunque no lo menciona en ninguno de sus dos escritos “El Cid y Don Juan. Una extraña coincidencia” ni en “El eterno Don Juan”,<sup>38</sup> ni en las menciones que hace de este personaje en “Una visita al Museo del Prado”, “Mitos y fantasmas: La pintura”, textos que aparecen compilados en *Algunos lugares de la pintura*. Pero la lectura es la misma: Don Juan es un lugar de la memoria, del arte y la literatura.

Los textos de Zambrano sobre Don Juan fueron escritos después de los años cincuenta. Algunos años antes Ortega y Gasset había convertido a

Don Juan en una especie de heraldo de la razón vital, la pregunta es ¿y cuál era su mensaje? Probablemente su heroísmo negativo: vivir en la conciencia de que tendremos que actuar en un mundo sin el amparo de los ideales claros e inequívocos. Ortega y Gasset escribió que era necesario renunciar a esos ideales absolutos que alucinan al hombre moderno, e intentar construir una realidad con ideas fragmentarias e incompletas; ideales que partan de las circunstancias, de lo posible e imposible que traza el presente histórico. Había que aceptar que los ideales son históricos y cambiantes.<sup>39</sup>

Si para los románticos Don Juan había representado la imagen del corazón ardiente o la metáfora del corazón,<sup>40</sup> para María Zambrano Don Juan representa el círculo de la soledad absoluta. Visto desde una historia de las ideas, Don Juan representa el sentimiento de una época; hijo nato del barroco español, reproduce en su interior el *horror vacui* en tanto sentimiento de la época. En Don Juan existe un vacío originario, absoluto, que él intentará llenar con una sucesión de rostros, pero como se trata de un vacío existencial nunca se colmará. El placer no remediará ese vacío ni evitará su marcado descenso a los infiernos.<sup>41</sup> Aquí, Zambrano está pensando en la versión de Tirso de Molina, donde la incapacidad de amar de Don Juan no se resolverá con la aparición de una dulce e inocente niña como en la versión de José Zorrilla.<sup>42</sup> María Zambrano ve en él la encarnación del absolutismo en la existencia individual; como si fuera una metáfora del absoluto. Don Juan asemeja una mónada, no puede salir de sí; nació para no amar a nadie y para ser amado por todas. Su tragedia es su *no-fragmentariedad*;<sup>43</sup> imposible que se haga pedazos; es el espejo que se contempla a sí mismo mientras se desgasta. Es una especie de mónada que sólo da vueltas en su interior sin salir jamás (de sí). Don Juan es un animal que recorre las entrañas del discurso del amor. “La vida de Don Juan es un sucederse a sí mismo, en lo mismo, pero recomenzando a cada instante, como si la vida fuera solo un instante reflejado indefinidamente en una larga galería de espejos”.<sup>44</sup>

Tanto “El Cid y Don Juan. Una extraña coincidencia” como el breve texto “El eterno Don Juan” muestran que la lectura de Zambrano tiene

muy presente al Don Juan de Tirso de Molina, el cual, a pesar de haber nacido en época cristiana no puede sentir remordimientos, y su única manera de amar es con un intenso y fugaz arrebató. Pero no es un ser frío. Suponer que la frialdad le es intrínseca sería evidenciar la huella del hastío en él. El Don Juan de Tirso tiene todo, menos hastío. Espejo de sí mismo, le sobra la soberbia necesaria como para hacer un convite con los muertos.

María Zambrano percibe que la soledad de Don Juan es una soledad específica. No es la soledad del amor no correspondido o la soledad del amor ausente, sino la soledad absolutista. La soledad de Don Juan nace de la imposibilidad de amar.<sup>45</sup> Es un ser único. Espejo de sí mismo. Representa la imagen del círculo que una vez que se cierra nunca vuelve a abrirse.

El círculo mágico se cierra y el individuo como Don Juan, espejo de esta situación, viene a quedar aislado, más que solo, a solas en el espacio y en el tiempo; especie de móvil físico perdido en un espacio y en un tiempo ilimitados [...] Y como al fin es un hombre, se cree dueño de esta infinitud *espaciotemporal*.<sup>46</sup>

El Don Juan de Tirso de Molina ni por un instante imagina que alguna mujer pueda hacerlo feliz, no lo cree posible y no le importa. No busca en ellas sino una cierta cantidad de goce, que tampoco supone será mayor que el camino a obtenerlo; él sabe que el placer absoluto no está ni puede estar en las caricias de una mujer. Los placeres del mundo son limitados, *lo único ilimitado en este mundo es la energía del propio Don Juan*.

Don Juan es el centro del discurso siempre, un discurso potente y absoluto que se despliega con tal fuerza que es capaz de absorber todos los elementos que van apareciendo en su derredor. El personaje de Tirso de Molina recrea su tragedia de forma más indiscutible. Su tragedia es el inevitable descenso a los infiernos. Pareciera que su destino ha sido marcado previamente. Pero como su historia no pertenece a la tradición de los oráculos, de haber existido algo semejante en su vida habría sido una gitana o una bruja anunciándole: “Tendrás el amor de todas las mujeres, tendrás todo el placer posible, pero tu corazón no sentirá amor jamás”. Sin embargo, tal personaje no existe ni en Tirso ni en Zorrilla. Don Juan

se mira solo, arrojado al mundo, se sabe finito pero dueño de su tiempo y de su voluntad. En muchos sentidos, el personaje de Tirso de Molina muestra elementos de una época: el nacimiento de la Modernidad. Un nacimiento que es fácil de establecer pues en términos generales comienza con el descubrimiento de América,<sup>47</sup> la invención del Nuevo Mundo, la invención del Estado-Nación, la ciencia experimental, el nacimiento del método cartesiano, y el inicio de un proceso lento pero irreversible que culminará en la muerte de Dios y la desacralización del mundo.

Don Juan no es el único lugar que muestra diferentes aspectos del nacimiento y desarrollo de la Modernidad; Don Quijote, Segismundo, Fausto, también son lugares en los que se pueden leer aspectos de la época moderna; su libertad, su rebeldía, pero también su soledad. Este es uno de los puntos que subraya María Zambrano, y en el que coincide con la lectura que hizo Ian Watt sobre Don Juan.<sup>48</sup>

A diferencia de los donjuanes románticos, el Don Juan de Tirso de Molina muestra un lado sombrío de su proyecto de ser; pues su individualismo muestra un precio a pagar: la soledad sobre la que ha montado su vida. Tal vez el descenso a los infiernos sea una metáfora también en su obra, y demostraría que lo que no tiene salvación es su soledad, *soledad absoluta* le llama Zambrano. No hay nadie que pueda salvarlo. Por otro lado, el Don Juan de los románticos, como un buen hijo de la época, persigue un ideal. Si no ha amado es porque no ha encontrado al amor de su vida. Lo hará cuando conozca a Inés, y aunque al final no pueda estar con ella, el amor lo salvará del descenso a los infiernos.<sup>49</sup>

Tanto en la versión de Tirso de Molina como en la de José Zorrilla, Don Juan es el centro donde orbitan los elementos que en el momento indicado atravesarán el discurso. Uno de esos elementos es la figura del Comendador; éste representa la cara de la historia, de aquella historia sacrificial que no perdona jamás, y que pide a gritos le ofrenden sangre humana. En la versión de José Zorrilla, Don Juan se transforma por un momento, “se vuelve otro” cuando encuentra a Doña Inés y es capaz de sentir amor por ella. Pero hay una reputación que le precede. El Comen-

dador no sabe de la transformación de Don Juan ni puede verlo, porque la historia tiene que aguardar a que el cambio se manifieste en actos antes de constatarlo. A veces, para la historia, las palabras pierden su fuerza y ya no pueden legitimar mundos, y las palabras de Don Juan no pueden mostrar su conversión. El resto lo hace la fatalidad. Don Juan mata al Comendador y pierde con ello el amor de Doña Inés para siempre. El hecho de perder a su amor, a la única que atravesó su corazón, alterará todo el discurso. Doña Inés morirá de su aflicción y Don Juan volverá a su discurso seductor. Pero ya no será el mismo. Ya no puede ser el mismo. Ahora sabe lo que antes no sabía. Sabe que existen la bondad y el amor en el mundo, pero no para él. Este crimen está presente en las dos versiones pero, en la versión de Zorrilla, Don Juan se salva por el amor que la niña Inés sintió por él; no importa que la haya perdido en vida, al menos en algún momento de su existencia “sintió” amor. Su alma se salva del sufrimiento eterno, no irá al infierno (recordemos que ambas obras están insertas en un discurso católico). El alma de Don Juan se salva porque Dios es testigo de su corazón. Y le perdona por haber amado y por haber sufrido. Mientras que en la versión de Tirso de Molina, Don Juan tiene que descender a los infiernos llevado de la mano del implacable Comendador.<sup>50</sup>

## Conclusiones

Sören Kierkegaard fue el primero que tomó a esta figura estética o literaria para convertirla en un personaje conceptual, es decir, en un elemento fundamental para definir una categoría filosófica. En este ensayo hemos querido mostrar algunos aspectos de la figura del Don Juan que se han sido considerados dentro del pensamiento español: María Zambrano, Ramiro de Maeztu, Ortega, y hemos dejado un hueco inevitable que en otro momento tendremos que explorar y que es la aparición de la figura de Don Juan en el discurso de Eugenio Trías, donde aparece en dos momentos muy marcados, el primero, en el *Tratado de la pasión*, donde escenifica

el concepto de deseo frente al concepto de amor-pasión representado por Tristán e Isolda. Y en un segundo momento en el *Canto de las sirenas*, donde todo indica que intentará erigirse como un habitante del *limes*. Esto, pues, lo revisaremos en otro texto. Por ahora baste señalar que ni Ramiro de Maeztu, ni Ortega y Gasset, ni mucho menos María Zambrano reducen esta figura a la tradición literaria. Para ellos, Don Juan es ante todo una energía bruta, instintiva, petulante pero inagotable, triunfal y arrolladora. Los tres defienden el origen español de Don Juan y centran sus estudios en las obras pertenecientes al teatro español: *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Al respecto, Maeztu sugiere que el Don Juan de Tirso es más fuerte que el de Zorrilla, pero el de Zorrilla es más humano, más completo, más satisfactorio. La diferencia fundamental consiste en que el de Tirso nunca se enamora y el de Zorrilla sí. El de Tirso es exclusivamente un burlador. O, como lo dirá María Zambrano, el de Tirso es una galería de espejos: si no se enamora el mundo será suyo, enteramente, sin responsabilidad. No dará cuentas a nadie de sus actos. Será al mismo tiempo el poder absoluto y la libertad absoluta. Pero será también la reencarnación del vacío absoluto. El personaje de Tirso es la representación del círculo que no exhibe fisura alguna. Y por más mujeres que tenga en su vida, nunca conocerá el amor. Descenderá a los infiernos solo. Ese es su sino trágico.

Hemos tratado de exponer cómo para María Zambrano el pensamiento español se ha desplegado en diálogo constante con los *topoi*. Pero quizá debamos preguntarnos si la filosofía misma no ha tenido desde siempre sus “lugares” a través de los cuales se ha manifestado, ¿no era acaso Sócrates un lugar?<sup>51</sup> O la figura de Antígona, una figura que por cierto también aparece en el discurso de Zambrano. Por último, debemos subrayar que en el discurso de María Zambrano los *topoi* o lugares forman parte de una ontología estética; ella acude a los lugares en el arte y la literatura para hacer con ellos filosofía. Los lugares son como las venas de las tradiciones olvidadas por el método y acudir a ellos es interrogar a aquellas tradiciones que fueron desacreditadas con el triunfo del método y la fe en la razón.

El arte para María Zambrano entraña lugares donde aparece o se manifiesta eso “otro” que la razón conminó al olvido. Para el pensamiento español volver a estos lugares no necesariamente constituye la renuncia a la universalidad de la razón, sino más bien un reconocimiento de sus propias raíces, una invitación a beber de las aguas que atraviesan sus lugares (*topoi* y *topos*) para poder abrirse al mundo.

## Notas

\* En el conjunto de la obra de M. Zambrano el término “lugar” tiene dos acepciones, la primera aparece en sus escritos sobre el tema de lo sagrado y se refiere al lugar en tanto espacio-lugar, y en referencia al espacio sagrado se puede entender como el espacio profano, en este sentido se puede hablar de la ciudad como la máxima representación de “lugar”. Se utiliza *topos* (en singular) para diferenciarlo con el plural *topoi* (lugares), los lugares en el arte, en la literatura, etc.

<sup>1</sup> Cfr. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. La République-La Nation-Le France*, París, Gallimard, 1997, 3 Vols. Al final el trabajo se publicó en 7 volúmenes y no 3 como se tenía previsto. Los siete volúmenes se editaron entre 1984 y 1992.

<sup>2</sup> Cfr. Eugenia Montañó Allier, “Los *lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, en *Historia y Grafía*, Núm. 31, Departamento de Historia, 2008, pp. 165-192.

<sup>3</sup> Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina (Ensayos en simpatía)*, España, Espasa-Calpe, Colección Contemporánea, 1963. Existen varias ediciones más recientes, por ejemplo, la publicada por Visor en el 2004.

<sup>4</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, España, Mondadori, Colección Enfoques 7, 1989.

<sup>5</sup> María Zambrano, *El sueño creador* (prólogo de Julio Quesada), México, Universidad Veracruzana, 2da. Edición, 2010.

<sup>6</sup> Sobre este punto, Eugenio Trías también declaró en una entrevista “Tengo la impresión de que el pensamiento occidental ha funcionado muchas veces por exclusión, como si la razón fuera una especie de pauta, que en todo caso no tenía que modificarse en función del material sobre el cual, de algún modo, se intentaba arrojar luz o iluminar”. Dora Elvira García, “Entrevista con Eugenio Trías” en *Claves del pensamiento*, Tecnológico de Monterrey, Vol. 2, Núm. 4, México, dic. 2008.

<sup>7</sup> Ver José Lasaga Medina, *Las metamorfosis de un seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, España, Editorial Síntesis, 2004; Giovanni Macchia, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998, entre otros.

<sup>8</sup> Para Zambrano, Parménides y Descartes constituyen dos figuras emblemáticas de un método que asfixia a la vida y la reduce a unas condiciones en las que no tiene otra opción más que el derrumbe. Descartes es el antagonista principal de Notas de un método, sin embargo, si bien es cierto que el método es esencialmente un *métb-odos* de invención, de descubrimiento, y que desde el principio portaba las bases de una racionalidad instrumental-científica-positiva, no debemos olvidar que cuando Descartes replantea en su origen el problema primero de la filosofía, el mundo y el hombre ya no eran los mismos que en los tiempos de Parménides o de Platón; habían transcurrido por lo menos veinte siglos de historia filosófica, el pensamiento ya no tenía la misma inocencia primitiva; no nacía del puro anhelo de saber sino de un saber que venía previniendo el fracaso de la filosofía secular. Así que el tema central se había reducido a la pregunta ¿cómo hacer para evitar el error? Había pues una necesidad de proceder con máxima cautela, de ahí que el método haya sido una respuesta en su momento, y María Zambrano es consciente de ello. Sus notas de un método no buscan la destrucción del método, sino que pretenden explorar otras posibilidades, por eso hablará de otras imágenes en las que se ha articulado la historia del método en Occidente.

<sup>9</sup> Leemos en *Notas de un método*: “No sólo surge el *Discurso del método*, sino lo que decide la interpretación cada vez más simplista y esquemática de su contenido al extenderse sobre las gentes que dándose cuenta o sin dársela fian en él, aún sin conocerlo. Es decir, que el método se convierte en una *Forma mentis* sostenida por una actitud de desconfianza, en un solo fiar a lo que se presenta como evidente, que bien pronto será lo obvio, lo banal, dando lugar a una hermetización creciente de la vida”. María Zambrano, *Notas de un método*, pp. 24-25.

<sup>10</sup> María Zambrano, *op. cit.*, p. 25.

<sup>11</sup> Cfr. Greta Rivara Kamaji, “La razón poética de María Zambrano y los arrabales matritenses de Benito Pérez Galdós. Un diálogo a propósito de Misericordia” en Sebastián Lomelí *et al.*, *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, México, Universidad Veracruzana-M.A. Porrúa, 2014, pp. 73-92.

<sup>12</sup> Libros como *María Zambrano. La razón poética o la filosofía*, coordinado por Teresa Rocha; *Claves de la razón poética*, coordinado por Carmen Revilla; *María Zambrano, la visión más transparente*, coordinado por José María Beneyto y Juan Antonio González; *Creación por la metáfora* de Chantal Maillard, entre muchos otros, presentan trabajos muy completos sobre la llamada razón poética.

<sup>13</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, España, Mondadori, 1989, p. 19.

<sup>14</sup> La palabra Método proviene del latín *Methudos* y ésta del griego *methodos*, que significa camino a seguir o los pasos que se deben seguir para realizar un procedimiento. Está

conformado de *Meta+odos*. En la versión griega de los evangelios, la palabra Odós significa “camino de vida”: Matthew 2:12; Matthew 7:13; Matthew 13:4, 19; Mark 4:4, 15; Mark 10:46; Luke 8:5, 12; Luke 10:31; Luke 18:35; Luke 19:36; Acts 8:26; Acts 9:17; James 2:25, etc. En María Zambrano el *bodós* como camino de sirga o camino serpeante tiene este sentido, un sentido místico, pues se trata casi de un camino recibido, revelado.

<sup>15</sup> María Zambrano, *op. cit.*, p. 27

<sup>16</sup> En *Las palabras del regreso* María Zambrano habla de un *bodós* (*camino de sirga*) que discurre en espiral: “Sé que me estoy enredando, que la vida es así, en espiral, un ir y venir para caer y volver a bajar, un ir y venir constante, entre dos íferos: uno más bajo, más hondo, más sin salida, y el otro, la salvación total y completa”. María Zambrano, *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 198.

<sup>17</sup> Hegel, tanto en la *Fenomenología del Espíritu* como en la *Estética*, sostiene que el arte puede verse como la expresión de un pueblo, de una cultura; sin embargo es una expresión que funge también como mediación, ya que implica la mediación del espíritu consigo mismo; algo así como el regreso a sí mismo desde el ser otro, es decir, “reconocimiento por medio del arte”. Lo que un pueblo es se expresa en y como arte. El arte es crecimiento del ser porque es comprensión del ser. Pero, a diferencia de la idea hegeliana de que el contenido del arte puede alcanzarse en el concepto, en María Zambrano al igual que en Gadamer, el arte, los lugares en el arte y la literatura siempre entrañan algo más de lo que cada lectura pueda decir de ellos; no existe la posibilidad de una aprehensión total de su sentido, sino que los lugares siempre pueden ser leídos de otro modo; leídos y recreados. De ahí que haya un principio de variación que les sea inherente. Los topoi se recrean, y en cada movimiento que ejecutan nos dejan ver un fragmento de la comprensión del ser. Los lugares revelan algo finito e histórico.

<sup>18</sup> María Zambrano, “Mitos y fantasmas: La pintura”, en *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 1939. Recogido años más tarde en *Algunos lugares de la pintura* (1989).

<sup>19</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, España, Espasa-Calpe, 1989, p. 62.

<sup>20</sup> Pedro Laín Entralgo, “La Generación del 98 y el problema de España”, *Revista Arbor*, Número 36-Tomo XI, España, Diciembre 1948, pp. 417-439.

<sup>21</sup> Un poco antes de la aparición de *Pensamiento y poesía en la vida española*, el historiador del arte Oscar Hagen había publicado el libro *Patterns and Principles of Spanish Art*, en el que hablaba de la continuidad de un posible estilo español basado en supuestos condicionantes que Hagen llamaba “sangre”, el temperamento y la idiosincrasia de la raza española; de su libro se seguía la posibilidad de afirmar la existencia de un *Volksgeist* paralelo a un *Zeitgeist* presente en el arte español. Si leemos con detenimiento no sólo *Pensamiento y poesía en la vida española*, sino también otras obras como *España, sueño y verdad*, así como los textos sobre pintura española, o los escritos sobre Galdós, el discurso de Zambrano tiene cierta resonancia con Hagen, pero, a diferencia de Hagen,

Zambrano no está intentado hacer una historia del arte español, sino, como ya lo hemos mencionado, su preocupación es ontológica.

<sup>22</sup> En su libro *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Inmaculada Murcia Serrano acude a diversos expertos en algunas pinturas sobre las que escribió María Zambrano para formular sus críticas; diversas autoridades que circulan en su trabajo monográfico le sirven para medir en qué aspectos o en qué comentarios Zambrano había acertado y en cuáles se había equivocado. Desde luego que, frente a un historiador del arte experto en Picasso o en el Greco, los escritos de Zambrano se quedarán cortos siempre, porque desde el principio la tentativa es otra; no busca hacer historia del arte ni hay pretensiones de construir una estética; lo que está en juego es una ontología estética, y eso es lo que intentamos subrayar con la categoría del lugar.

<sup>23</sup> Greta Rivara, *op. cit.*, p. 78.

<sup>24</sup> En *Filosofía y poesía* había escrito que el poeta le otorga un rostro a los fantasmas, a aquello que no ha podido ser, “ser” en el sentido que demandaba el método, “de ideas claras y distintas”; ahí había hablado de “otras realidades”, de cosas que existen pero que no son. Mientras que en *Pensamiento y poesía en la vida española* había intentado poner ciertos cimientos de lo que podría ser la historia de ese gran antagonista del método que fue “la interioridad”, una historia de las entrañas frente a la historia del método.

<sup>25</sup> María Zambrano, *El sueño creador*, p. 92.

<sup>26</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 72.

<sup>27</sup> Es común encontrar en trabajos sobre la hipótesis del sueño en Descartes citas del monólogo de Segismundo, esa emblemática figura que Calderón de la Barca diera forma. Sigue siendo una interrogante si Descartes se ilumina desde Calderón de la Barca o viceversa, lo que sí es que las obras pertenecen a la misma época, *La vida es sueño* (1633?) y las *Meditaciones metafísicas* (1640). La posibilidad de confundir el sueño con la vigilia es una cuestión clave en Descartes para saber el grado de certeza que puede alcanzar el hombre. Incluso, llega a sostener la hipótesis del genio maligno, entendido como la posibilidad de que nuestro espíritu sea controlado por algo que escapa a nuestra consciencia.

<sup>28</sup> Don Juan es un fantasma, “procede de una realidad que hiera. Y también de una realidad que hunde en algún filo secreto adormido del alma, y más aún, de eso que se nombra las entrañas”. María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, España, Espasa-Calpe, 1989, p. 62.

<sup>29</sup> Ver Cristina Naupert, *La tematología comparatista entre la teoría y la práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del S. XIX*, Madrid, Arco Libros, 1998; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985; J. Burgos, “Thématique et herméneutiques ou le thématicien contre les interprètes” en *Revue des langues vivantes*, Toronto, Núm. 43, V. 5, 1977, pp. 522-532.

<sup>30</sup> Johann G. Herder, *Antología bilingüe de Johan Gottfried Herder, 1744-1803*, compilación y cronología de Manuel Velázquez Mejía, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

<sup>31</sup> Manfred Beller, “De *Stoffgeschichte* a Tematología. Reflexiones en torno al método comparatista” en Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003, pp. 101-153.

<sup>32</sup> Gregorio Marañón, “Notas para la biología de Don Juan”, *Revista de Occidente*, Madrid, Núm. II, enero, 1924.

<sup>33</sup> Resulta realmente fascinante que desde 1630 no exista una sola generación que no haya contemplado a este personaje en escena. Diversas variaciones desde la música, teatro, pintura, cine, etc. También encontramos interesantes trabajos doctorales sobre Don Juan, estudios realizados desde la filología.

<sup>34</sup> Cfr. Sören Kierkegaard, *Diario de un seductor*, México, Fontamara, 2009; *Temor y temblor*, Barcelona, Altaya, 1999; *Estudios Estéticos I, El Erotismo Musical*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

<sup>35</sup> Cfr. Ian Watt, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, USA, Cambridge University Press, 1999.

<sup>36</sup> No fue hasta el romanticismo que la figura de Don Juan se hizo frecuente en la historia de la pintura. Las obras más conocidas *El naufragio de Don Juan* de Eugene Delacroix, y Haydee descubriendo el cuerpo de Don Juan de Ford Madox-Brow pertenecen a este periodo. Estas dos obras hacen una clara referencia al Don Juan de Lord Byron, quien presentara a esta figura como uno de los antihéroes más emblemáticos de la cultura europea. La recreación de Byron muestra que el Don Juan del romanticismo no sólo está representado por *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, sino también aquellas recreaciones que lo hicieron una figura universal. Entre ellos, además de Byron, A. Pushkin, y más tardíamente Charles Baudelaire.

<sup>37</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 302,

<sup>38</sup> María Zambrano, “El eterno Don Juan” en *Diario 16*, 28.X.1995.

<sup>39</sup> Cfr. José Ortega y Gasset, “Introducción a un Don Juan”, en *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1983.

<sup>40</sup> El Don Juan de Zorrilla se enamora perdidamente de Inés, a tal grado de que sufre una conversión. Deja de ser Don Juan, pero un donjuán que se enamora no es Don Juan, por eso habrá algunos que sostengan que el mito de Don Juan muere con Zorrilla.

<sup>41</sup> En su estudio sobre las metamorfosis de Don Juan, José Lasaga Medina sostiene que el Don Juan de Tirso de Molina es un elemento que desafía la moral de una época, el personaje nace dentro de un sistema de creencias y prácticas morales. La versión de Tirso presenta a un caballero cristiano, consciente de la existencia de Dios, y por tanto también del castigo por sus pecados. Por eso Don Juan desafía el sistema de prácticas morales y de

creencias de toda una época. El Don Juan de Tirso sabe que irá al infierno, pero también sabe que “el descenso a los infiernos” vendrá después; se sabe el dueño de su tiempo, se basta a sí mismo, no le pide ayuda al Diablo como Fausto. En su interior sabe que la vida no es eterna, y que por tanto hay que disfrutarla; hermano casi gemelo de Segismundo, sabe que la vida puede ser sólo un sueño. Entonces hay que disfrutar los instantes. Por otro lado, sólo cincuenta años separan las versiones de Tirso y de Molière, y en ese lapso de tiempo el sistema de creencias europeo parece haber cambiado. El Don Juan de Molière ya es ateo, no cree en dios ni en el descenso a los infiernos. Es un hombre de honor que argumenta racionalmente sus convicciones morales. Su pasión es fría y razonada; habla mucho y actúa menos. Y cual se tratase de una fiel imagen de una época que camina ya con fe en la razón en un mundo desacralizado y con miras al utilitarismo; el personaje recreado por Molière pone una fe ciega en los números. Con él, la seducción se vuelve cuestión de números “tantas ha seducido en tal ciudad, tantas en otra”; su fiel acompañante Leporello registra en una larga lista 1003 mujeres seducidas. Otro dato interesante que muestra la versión de Molière es que se trata de un hombre casado, por tanto de un hombre infiel.

<sup>42</sup> Antes de que el romanticismo pusiera como elemento central el amor y la conversión de Don Juan, éste no había presentado ningún signo de angustia ni arrepentimiento. Lo más cercano que podemos encontrar de esto está en la versión de Da Ponte, pues hay en ella un aria, una especie de monólogo en el que Don Juan reflexiona sobre el amor, la vida, etc.

<sup>43</sup> La fragmentariedad del ser tiene como principio la alteridad, el hecho de que el ser humano se vuelve otro, cambia, trasmuta, en su contacto con los otros. El Don Juan de Tirso de Molina se parece más a una mónada, representa la soledad de las mónadas; el ser humano al tomar decisiones se fragmenta, este elemento está ausente en la obra de Tirso, de hecho, su personaje parece no tener ningún conflicto; parece estar bien encerrado dentro de sí mismo, nunca se plantea problema alguno. Dice Ian Watt que Don Juan de Tirso jamás se ve en la obligación de hacer una elección.

<sup>44</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 71.

<sup>45</sup> El tema del amor imposible no debe confundirse con el de la imposibilidad de amar; ésta, María Zambrano la identifica en la versión de Tirso, y como decíamos también está presente en la versión de Da Ponte escrita para Mozart; el detalle está en que a ese Don Juan no le interesa el amor, no sufre por amor. Es un personaje alegre y jocosos que brinca de fiesta en fiesta. La soledad lo ha de alcanzar, es lo que intuye María Zambrano, pero “en otro momento”; ya cuando se acabe la/s fiesta/s, cuando algún día se vuelva víctima del hastío. Mientras tanto Don Juan es dueño absoluto de su tiempo y está dispuesto a deshacerse de cualquier elemento que interfiera en él. Por otro lado, el amor imposible está sentado en la trama de dos amantes en la que al menos uno de ellos ama pero el amor es imposible de realizarse. Esto es lo que encontramos en *Don Juan Tenorio* de José Zorri-

lla, y en los otros donjuanes del romanticismo. De hecho, el amor imposible es el tema romántico por excelencia. Hay una novela muy poco conocida pero que representa una de las obras más emblemáticas del romanticismo francés, y que justo lleva ese título *El amor imposible* escrita por Barbey d'Aurevilly, y se trata de un relato ceñido en un espacio cerrado y hermético; pertenece a la misma tradición de *Werther* de Goethe, o *Adolf* de Constant, donde el amor es el personaje principal aunque no pueda realizarse; su protagonista es una mujer de gran mundo llamada Berangere de Gesvres, de quien se dice había sido una de las mujeres más hermosas de París; el relato se sitúa cuando ella ya cuenta con más de treinta años, y ha sido amada por infinidad de caballeros, ella, sin embargo, jamás ha sentido amor. Este personaje es uno de los primeros que encarnan la versión femenina de Don Juan pero, a diferencia de él, se vuelve muy pronto víctima del hastío y del tedio.

<sup>46</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 72.

<sup>47</sup> Para José Ortega y Gasset —y un poco antes Ramiro de Maeztu—, el Don Juan por excelencia es el de Tirso, pues no sólo representa el sentimiento de una época, sino también es el símbolo de aquella España inquieta, caballeril y andariega que tenía por fuero sus bríos y por pragmática su voluntad. Don Juan es el instinto sobre la ley, la fuerza sobre la autoridad, el capricho sobre la razón.

<sup>48</sup> Cfr. Ian Watt, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, USA, Cambridge University Press, 1999.

<sup>49</sup> Al comienzo hacía referencia a otro de los libros emblemáticos del donjuanism moderno, *El diario de un seductor* de Kierkegaard, donde el autor danés reinventa a su manera algunas insignias de nuestro timador. El Don Juan de Kierkegaard es cristiano como el Tirso de Molina, pero es frío, perverso, enemigo de las mujeres y acechador cauto y experto en ellas; entre él y el Don Juan de Tirso hay un abismo insondable.

<sup>50</sup> Cfr. Tirso de Molina y José Zorrilla, *El burlador de Sevilla/Don Juan Tenorio* (edición conjunta), Madrid, Plaza y Janés, 1998.

<sup>51</sup> Cfr. Gilles Deleuze y Felix Guattari, “Los personajes conceptuales” en *¿Qué es filosofía?*, trad., Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993 1ed./8ª edición, 2009, pp. 63-85.

## Bibliografía

- DA PONTE, Lorenzo, *Don Juan* (libreto para Mozart), Barcelona, Edición de Bolsillo, 2011.
- HAGEN, Oscar, *Patterns and Principles of Spanish Art, USA*, Wisconsin University Press, 1936.
- LASAGA Medina, José, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, España, Editorial Síntesis, 2004.
- MACCHIA, Giovanni, *Vida, Aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1997.

- MOLINA, Tirso, *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, Madrid, Cátedra, 2009.
- MONTAÑO Allier, Eugenia, “Los lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, en *Historia y Grafía*, Núm., 31, Departamento de Historia, 2008, pp. 165-192.
- NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire. La République-La Nation-Le France*, Paris, Gallimard, 1997, 3 Vols.
- MAEZTU, Ramiro, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina (Ensayos en simpatía)*, España, Espasa-Calpe, Colección Contemporánea, 1963.
- ORTEGA y Gasset, José, “Introducción a un Don Juan”, en *Obras Completas*, Madrid, Alianza, 1983.
- PÉREZ-Borbujo, Fernando, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno, Ortega y Zambrano*, Barcelona, Herder, 2010.
- SERRANO, Inmaculada Murcia, *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, S.L. 2009.
- ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, España, Espasa-Calpe, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Notas de un método*, España, Mondadori, Colección Enfoques 7, 1989.
- \_\_\_\_\_, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Algunos lugares de la poesía*, España, Trotta, 2007.
- \_\_\_\_\_, *El sueño creador*, México, Universidad Veracruzana, 2010.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio: drama religioso-fantástico en dos partes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- WATT, Ian, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, USA, Cambridge University Press, 1999.



Recepción: 13 de octubre de 2015

Aceptación: 24 de mayo de 2016