

EL ENIGMA DE LA CREACIÓN LITERARIA

María Luisa Maillard García
UNED Madrid

El enigma, a pesar de su etimología *áinigma-atos* (frase equívoca u oscura) y a pesar de su definición académica (“dicho o cosa que no se alcanza a comprender”), como ya demostró Edipo, suele ser de solución sencilla. Pero existen verdades, dirá María Zambrano, que si en algunas épocas son claras y diáfanas, en otras se encuentran escondidas porque no existe un ambiente propicio para que sean expuestas a la luz, de ahí la dificultad para encontrar la respuesta a ciertos enigmas. Tal sucede hoy en día, según la filósofa, con el mundo de lo sagrado, que es una realidad escondida desde que el pensamiento ilustrado decretó su inexistencia. El mundo de lo sagrado que Rudolph Otto,¹ bajo el nombre de *Lo Santo*, define como un “*a priori*” formado tanto por elementos racionales como irracionales y capaz de expresar la disposición divinizante del hombre, está conformado, según Zambrano, por esas realidades que afectan a las formas íntimas de la vida y que tienen muchas maneras de entrar en contacto con el hombre, aunque no exactamente a través del decir discursivo, ya que el decir sólo se refiere al ser.

Estas realidades que existen, aunque no sean, y que en parte habían sido nombradas con el término de fantasía, esas realidades subterráneas, a veces monstruosas, habían logrado antaño ser apresadas por el arte y estaban relacionadas con la trascendencia del ser humano. “Desprendidos de las religiones, con existencia ya autónoma aparecen los grandes géneros de creación por la palabra que vienen a ser como pasos de esta procesión de ensueños, de este irreprimito trascender del ser humano”,² dirá Zambrano ya en la madurez de

su pensamiento. Pero es muy difícil hoy recuperar ese mundo referencial para la creación artística, entre otras cosas, porque supone un cuestionamiento del componente de la Modernidad que se ha manifestado como uno de los más resistentes a cambio alguno: la concepción del tiempo progresivo como el único posible para la vida humana y, con él, la imposibilidad de volver atrás. Quizás por ello, el intento de abrir dicha concepción hacia una multiplicidad en que tengan cabida todas las experiencias humanas, es una de las mayores apuestas filosóficas de María Zambrano.

La pregunta ¿qué es la literatura?, o ¿cuál es su especificidad, ese efecto imprevisible de valor del que habla García Berrio?,³ sigue siendo hoy un enigma para la crítica contemporánea que, después de haber agotado los caminos del formalismo —la literaturidad—, intenta encontrar una vía abierta en lo social, a través de la Pragmática y la Teoría de la Recepción. Asunto este nada baladí, porque en la respuesta a la pregunta ¿qué es la literatura? se dirime si se la puede considerar o no como una forma de conocimiento diferente a la discursiva o científica y si, dicha forma de conocimiento poético, debe aunar sus fuerzas con el pensar discursivo para poder alcanzar una idea completa de lo que es el hombre, tal como postulaba tempranamente Zambrano.⁴

La preocupación de Zambrano por la capacidad cognoscitiva de la poesía no es, desde luego, algo nuevo en el panorama actual de la crítica literaria; pero tampoco en la historia de las ideas. Dicha reflexión tiene sus lejanas raíces en la antigüedad, pero sufre una radical revisión en nuestra modernidad ilustrada, cuando lo que hoy llamamos “Arte” se configura en sus términos modernos y se acuña el término de “Estética”, en palabras de Eugenio Trías,⁵ para recoger ese “más” que se escapaba a la explicación racional de las Luces. Según señala Cassirer,⁶ el siglo XVIII gusta tanto de llamarse “el siglo de la filosofía” como “el siglo de la crítica”. Es en este periodo histórico en el que el pensamiento exige reconocer sus límites y clarificar las fronteras de lo racional, cuando el llamado conocimiento puro y la intuición estética intentan sustentar sus diferencias para sacar a la luz su verdadero sentido. La razón de este esfuerzo no es otra que el inicio del resquebrajamiento del lenguaje de formas comunes que desarrolló durante siglos el arte occidental, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del Renacimiento y que procuraba unos contenidos comunes en la comprensión del mundo y de nosotros mismos, cuya referencia religiosa no podía ya admitir la secularización ilustrada.

El Siglo de las Luces, desde una decidida aversión hacia cualquier noción de trascendencia o Absoluto y desde una razón que sólo admite desde ella misma su propia revelación, abre dos caminos para la comprensión del arte: el racionalismo estético, basado en la *mimesis* aristotélica y “la estética del sentimiento” que postula Dubos, en confluencia con Locke. Boileau sienta las bases de la estética clasicista, desterrando la imaginación e intentando alcanzar el rigor que estaban logrando las ciencias físico-matemáticas en la naturaleza, mediante unas normas claras adecuadas en último término al decoro o *bon sens*. Por otra parte, Dubos defiende la introspección como principio peculiar de lo estético, en una vía que Hume consolidará a nivel filosófico. Desde Alemania, Herder, siguiendo en parte a Hamann, desarrollará la imaginación como el punto de convergencia de un haz de sensaciones más capacitada que la razón para aprehender el fondo viviente de la naturaleza. El camino hacia el subjetivismo quedaba abierto, aunque se produzca en el siglo, antes de la síntesis kantiana, otra dirección representada por la estética inglesa y concretamente por Shaftesbury, otro gran derrotado junto con Leibniz y Lessing por la Ilustración triunfante en el siglo XVIII. La problemática estética sufre con este autor un desplazamiento respecto a la estética clásica y la empirista. Ya no será el objeto de reflexión la obra de arte y sus reglas, ni tampoco el sujeto artístico, sino una forma de conocimiento intuitivo, algo autónomo y original que constituye una función primordial del espíritu capaz de captar la bondad y la belleza del mundo.

Llegamos ya a la gran síntesis del siglo realizada por Kant⁷ para quien el juicio estético proviene del mundo sensible, pero no es la razón teórica, ni el deseo quien lo hace inteligible, sino la capacidad del sentimiento reducido a sentir placer o dolor, según las tres facultades que reconoce en el espíritu: la de conocer, la de sentir y la de desear. Como ya todos sabemos, el juicio kantiano de lo bello revela una universalidad sin concepto y un placer sin interés, abriendo el camino a la autonomía del arte; pero también a la subjetividad del genio no sometido a las reglas de la moral o la razón, aunque sí a las rígidas normas que va imponiendo la concepción moderna de la subjetividad humana, reducida a un orden profano en el que el decir del poeta queda recluso en los límites de la iniciativa individual. El despliegue del deseo, la rebeldía contra una sociedad que se resiste a ajustarse a él y la intensificación de las sensaciones serán algunas de las señas de identidad del artista moderno. En líneas generales, y

como muy bien señala Gadamer,⁸ la estética idealista que desarrolla Hegel con posterioridad a Kant, a pesar de haber acuñado la expresión de “la muerte del arte”, no logra superar la influencia en la estética contemporánea del juicio kantiano con su larga secuela de interpretaciones, enriquecidas posteriormente con las aportaciones del positivismo, el pragmatismo y la escuela del psicoanálisis, especialmente activa en el caso de Lacan.

Digamos que, después del paréntesis romántico, son los poetas revolucionarios de mediados del siglo XIX los que señalarán los caminos contemporáneos de la actividad creadora y su comprensión. Las posibles ambiciones del romanticismo seguirán, a partir de Baudelaire, dos caminos marcados por la necesidad de secularización de la experiencia poética: aquel que continúa buceando en las experiencias interiores pero ahora desde la reducción positivista del espacio interior a la psique; y el que se desliza por la superficie lisa del texto. El primero estaría representado en poesía por Rimbaud, “asisto al brotar de mi pensamiento”, Lautremont y en su último tramo el surrealismo; el segundo, “hay que ceder la iniciativa a las palabras” lo estaría por Mallarmé —quien según Georges Mounin conocía las teorías de Bopp— y sellaría la ruptura de la referencialidad, reduciendo la creación de correspondencias y semejanzas al poder del artificio, es decir al juego combinatorio de las palabras. Sintetizando, las vanguardias y la poesía pura. El psicoanálisis y el formalismo.

Aunque Zambrano reflexione de forma episódica sobre el fenómeno de la poesía pura, destacando por un lado lo que tuvo de audaz búsqueda de un éxtasis artificial, y, por otro, el intento de Valéry de identificar poesía y pensamiento que ella rechaza,⁹ el interés que no abandonará nunca su reflexión, serán las drásticas consecuencias que para el hombre moderno tendrá la reducción de su espacio interior al ser convertido en “hechos psíquicos de conciencia”. Tal proceso Zambrano lo relaciona casi siempre con la reacción a la última etapa del idealismo: “la materia era el nombre de la desilusión, era el residuo real, el precipitado que dejaba el mundo al ser disuelto por la conciencia”,¹⁰ no sería ajeno al avance de las ciencias. Las propuestas físico-matemáticas de mediados del siglo XIX consolidarían una imagen del mundo extraña a toda aspiración hacia el más allá y toda obligación frente a un ser extrahumano. Gottfried Benn¹¹ señala dos fechas en este proceso: 1847 fecha en la que Helmholtz, al fundamentar mecánicamente el problema de la conservación de

la energía, mostró el camino para la inteligibilidad del mundo como mecanismo; y 1859 el nacimiento de la teoría darwiniana. A partir de estas dos fechas Europa alumbró un nuevo tipo humano caracterizado por el estrechamiento de su interioridad, a la que ya no necesitaría recurrir para su perfeccionamiento pues ya era “bueno por naturaleza” y era lo exterior a él, la política o la sociedad, lo que era preciso cambiar.

María Zambrano entra directamente en el debate estético en plena época de las vanguardias artísticas,¹² cuestionando la validez de un camino que su maestro Ortega había diagnosticado como “la deshumanización del arte”. En un pequeño artículo, “Nostalgia de la tierra”, lamenta la pérdida del mundo sensible como referencia artística en las dos direcciones, fruto de la desilusión, que estaba tomando la pintura contemporánea de forma más radical que la literatura, en su afán por deconstruir la realidad: la pintura de espectros que fue el impresionismo y la pintura de razón que fue el cubismo, concluyendo que el arte deshumanizado no es sino arte desterrado.

Unos años más tarde, y centrándose ahora en el discurso poético, cuestiona la irreversibilidad del tiempo progresivo sancionado por el mundo contemporáneo como capaz de comprender el fenómeno de la actividad creadora en su libro *Filosofía y Poesía*. Y es que Zambrano no piensa que el hombre vaya haciéndose en la historia superando etapas pretéritas, sino que su situación primigenia —ahistórica— está siempre ahí y simplemente tal estado reaparece en la historia bajo sucesivas máscaras que a veces llevan el nombre de la negación. Y de un estado primigenio hablamos cuando nos referimos a la situación primera del hombre en la realidad, que la filósofa llama situación metafísica, “lo que el hombre es sin que le haya sucedido aún nada” y de la que daría cuenta la actividad creadora, mientras que la filosófica se hallaría sumida en la historia: “El filósofo ahonda en lo que constituye toda distinción y la historia es, a su vez, el movimiento realizador, actualizador de toda posible distinción. La filosofía es, en cierto modo, la verdadera historia; muestra en su curso lo que de verdaderamente decisivo le ha ocurrido al hombre. Pero la poesía manifiesta lo que el hombre es sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que le sucedió en el primer drama en el cual comenzó el hombre, cayendo desde ese lugar irrequietado que está antes del comienzo de toda vida y que se ha llamado de muchas maneras”.¹³

Siguiendo en esta línea, en 1944, Zambrano recupera para la actividad creadora el término de lo sagrado para explicar lo que estaba sucediendo en el arte vanguardista. La destrucción de las formas que se estaba operando en todos los terrenos artísticos no es para Zambrano sino la destrucción del proceso de humanización que consistió en cuanto a la filosofía en la conversión de lo sagrado en lo divino. Ahora, la vuelta de la máscara y de los elementos es un retroceso a la *fysis* sagrada, en sus propias palabras “una retirada del dios de la teología al Dios que devora y es devorado”.

Reaparece lo sagrado, aunque ahora ocultando celosamente su nombre. Reaparece bajo el rostro de la nada y de una forma que parece colonizar todo el espacio del hombre contemporáneo. “Parece como si el hombre de hoy librase con la nada un cuerpo a cuerpo, como si hubiera intimado con ella más que hombre alguno”.¹⁴ Y la nada, sigue diciendo la filósofa, se comporta como lo sagrado en el origen de nuestra historia, se presenta con todos sus caracteres: hermética, ambigua, activa, incoercible.

¿Cómo se encontró el artista con la nada? Fue según Zambrano un proceso mediante el cual el hombre fue desposeyéndose de todos sus asideros, destruyendo toda resistencia en su mente y en su alma, para finalmente aceptarse como materia, como conjunto de organismos: “el vivir según la conciencia hizo el vacío en torno al hombre, fue reduciéndolo todo a ideas sostenidas en la duda”.¹⁵ El hombre inició el camino de vivir según el espíritu, desarrollando con su sola libertad la actividad creadora y fue entonces cuando apareció, en forma de resistencia, la nada. “La nada es lo irreductible que encuentra la libertad humana cuando pretende ser absoluta”.¹⁶

Zambrano no es la única en poner de relieve este hecho y relacionarlo con la creación literaria. Ernest Jünger en su texto *Acercas del nihilismo*,¹⁷ después de señalar que “el nihilismo es una proposición que, desde hace más de cien años tiene que ver con nuestro destino”, comprueba la imposibilidad del espíritu por alcanzar una representación de la nada, aunque intente apresar su esencia relacionándola con otra serie de fenómenos que aparecen en su compañía como las ideas de caos, maldad y enfermedad. Pero no es sólo la dificultad de representar la nada. Al igual que Zambrano, Jünger encuentra sus huellas en la creación literaria, señalando el hecho de que el tema por excelencia de la literatura en el último siglo es el nihilismo tanto en su forma activa como pasiva, por lo que la demanda sería hoy: “cómo puede sostenerse el hombre en la resaca del nihilismo”.

No parece que hayan cambiado mucho las cosas en lo que respecta al arte contemporáneo, especialmente en lo que se refiere a las artes visuales. En el último número de la *Revista de Occidente*,¹⁸ dedicado a las artes plásticas y titulado “La pasión por lo real”, se analiza la evolución habida con posterioridad al Pop Art, que a su vez se presenta como reacción al arte minimalista y conceptual. A partir de los 90 se produce una vuelta de “lo real” que fue analizada por Foster en 1996 en su libro *El retorno de lo real*¹⁹ y que prácticamente es el punto de referencia desde el que reflexionan todos los articulistas que escriben en la Revista. Pues bien, este “real” que vuelve proviene de la definición lacaniana de lo real como *La Cosa*, el vacío primordial, lo que por estar más allá del significado no puede ser simbolizado. La llamada de este “real” tiene su respuesta por un lado en una serie de obras que muestran la decepción de la mirada —espacios vacíos— y por otro, en un intento de acercamiento a lo preedípico por medio del exceso, lo obscuro, la enfermedad y la abyección, dirección que los especialistas denominan como realismo o ilusionismo traumático. Concepciones todas ellas que se aproximan significativamente a los fenómenos que, según Jünger, acompañan a la nada.

Estas dos direcciones, cuyos logros dejan estupefactos al espectador medio —¿quién entiende que una obra de arte sea una habitación vacía o que la patada en el culo que Benjamín Vautier propinaba a la gente seguida de un certificado: “Por la presente se certifica que yo, Benjamín Vautier, le he dado una patada en el trasero de verdad al señor... y que esta patada debe considerarse como una obra de arte”, sea algo más que una broma de mal gusto?—, son sin embargo refrendados por los teóricos quienes no ocultan las ideas-madre que sostienen su discurso y que no son otras que las de la modernidad estética. La primera de ellas es que el yo del artista tiene un “plus” de valor si se sitúa en el lugar que Lionell Trilling denominó como “el yo antagonico”, aquel que asume su naturaleza en el momento en que comienza a denunciar a su opresor: la tradición, la moral, las convenciones y finalmente el ilusionismo de la representación que teje una especie de malla para producir una apariencia de realidad. Hay que romper las normas y vaciar el signo; aunque lo único que se cuele por los resquicios de la malla sea la nada, o en algunas versiones, el vómito de la tontería. La segunda idea es que tanto nuestra interioridad como nuestra misma capacidad de conocer están constreñidas a una interpretación psicoanalítica supuestamente científica. La tercera es la asimilación de

cualquier representación realista o imaginativa —que no sea traumática, es decir abyecta— con un arte burgués, académico y sentimental, perpetuador de un orden establecido deleznable y digno de ser abolido, aunque sea en realidad el que está manteniendo mediante sus instituciones culturales a tales artistas transgresores. Finalmente, existe una tendencia a rechazar el sentir y las emociones, después de un proceso de reduccionismo que en sus bordes llega a identificarlos con el fanatismo puro y duro.

Este último rostro de lo sagrado que Zambrano entrevió allá por los años cuarenta y que ha ido deteriorando sus facciones, se presenta de forma bastante uniforme en el terreno de las artes visuales; pero no del todo en el territorio de la poesía donde, por ejemplo, algunos autores ponen hoy de manifiesto la resistencia de lo sagrado a desaparecer del mundo de la creación artística, identificándose de forma exclusiva con el vacío y la nada.

En el año 2002, Roberto Calasso publica el libro *La literatura y los dioses*²⁰ que levanta una gran polémica en Italia. Dice allí entre otras cosas: “El mundo no tiene la menor intención de desencantarse del todo, aunque sólo sea porque, si lo hiciera, caería en un extremo aburrimiento”. Estas palabras de Calasso tocadas sin duda por el vitriolo de la parodia, introducido a pleno rendimiento por Baudelaire y Lautremont en la literatura occidental, van unidas a una constatación que, reivindicada por algunas voces aisladas de la crítica literaria, comienza ya a golpear como un martillo nuestras “desencantadas” conciencias: hace ya más de dos siglos que la llamada “literatura absoluta”, reivindicada por Calasso, se ha convertido en el salvoconducto hacia una tierra incógnita antaño poblada por los dioses. Y es que, según este autor, los dioses se encuentran en el origen de la literatura y se niegan a abandonar ese territorio. Lo que Calasso llama “literatura absoluta” mantiene como hilo conductor el no haber perdido el trato con el mundo de lo sagrado que subyace y sostienen el nacimiento de los dioses y que, según palabras de Zambrano, nunca desaparecerá porque es “el fondo misterioso del que emana la irradiación de la vida”.

De esta forma Calasso, ya en la madurez de su pensamiento, apuesta con valentía por una noción, la de “literatura absoluta” —término más bien práctico y no categoría ni fórmula *per se*—, que consiste en un saber que se asimila a la búsqueda de lo Absoluto, “sacudida estética que hace visible lo que de otro modo sería imposible de ver”. Su estrato profundo sería esa especial forma de lenguaje que es la mitología, cuya relación con la literatura ha ido rastrean-

do en libros como *Los cuarenta y nueve escalones*, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* y *La ruina de Kash*, por no citar sino los publicados en español. Este enfoque que engarza por una parte con la identificación de literatura y mitología postulada por Northrop Frye²¹ y, por otra, con la defensa realizada por Steiner²² en 1989 de que la literatura o es una apuesta por la trascendencia o no es, continúa como vemos, la senda iniciada por Zambrano al anclar en el mundo de lo sagrado el origen de la literatura que no puede ser sino mítico.

Este enfoque adquiere hoy más que nunca una importancia decisiva porque, en un mundo en que lo social —y la mentalidad colectiva dimanante de su poder omnímodo— se vuelve cada vez “más denso hasta tapar del todo la bóveda celeste”, según Calasso, es imprescindible hallar un camino reconocible para nuestras mentalidades que nos permita volver a transitar por ciertos caminos cegados por el reduccionismo de la Ilustración triunfante en el siglo XVIII que, simplemente, hizo inviable el pensamiento sobre lo divino, aunque como vemos, no pudo eliminar del todo el fondo que lo sostiene, el mundo de lo sagrado.

Calasso cierra su reflexión con la introducción de otro concepto, que tampoco encuentra acomodo en la mentalidad del mundo contemporáneo, el de inspiración, y lo hace de la mano de la mitología, concretamente del grabado de una copa ática que se conserva en el College de Cambrigde y que representa a un joven que escribe vigilado de cerca por Apolo y una cabeza segada — Orfeo—: “la literatura no es nunca un asunto de un sujeto individual. Los actores son por lo menos tres: la mano que escribe, la voz que habla, el dios que vigila e impone”.

Con este cierre, Calasso abre otro frente, poniendo de manifiesto el verdadero enigma de la creación literaria, que no es otro que el de la peculiaridad del conocimiento poético, el enigma de la inspiración, sin cuya comprensión, pensamos, no se puede hallar respuesta a la pregunta sobre la creación artística.

¿Qué es la inspiración? Reconozcamos en principio con Octavio Paz²³ que “la inspiración se nos ha vuelto hoy un problema” y la razón, como en el caso del referente de la creación, es que la moderna concepción del mundo hace intolerable la presencia de un fenómeno que, al resistirse a las explicaciones de la ciencia moderna, se reduce a un mero problema psicológico, cuando no a una superstición: “esta conversión de la inspiración en problema psicológico es la raíz de nuestra imposibilidad para comprender rectamente en qué consis-

te la creación poética”. Y el poeta añade: “la historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración”. Pero, ¿qué es la inspiración?, ¿quién habla en ella?, ¿de qué lugar proviene?, ¿de dónde su discontinuidad que choca con la sucesiva progresión de los minutos en la vida humana?

Como muy bien sigue diciendo Octavio Paz, el hombre moderno no aceptará estas preguntas, no aceptará algo que no provenga de dentro de sí, y cuando lo haga será a la busca de un principio inmanente más allá de la representación: la vida, el placer, el trabajo, el deseo reprimido, el lenguaje. El poeta moderno se asomará al espejo del mundo buscando encontrar su propio reflejo, y si no lo logra rompe el espejo y pinta su imagen en el papel: el poema se convierte en el lugar de una ausencia que saca sin embargo de dicha ausencia su propia autoridad.

No obstante, y a pesar de la dificultad, no podemos dejar de reconocer la peculiaridad de la actividad creadora. No es sólo la discontinuidad ya mencionada, el conocimiento poético se produce de forma más inmediata que el cognitivo-representativo que necesita numerosas mediaciones y que según Husserl consiste en el logro de la verdad como resultado de una investigación en la que se alcanza una situación objetiva en cuanto correlato de un acto identificador, en el que hay plena concordancia entre lo mentado y lo dado; y no podemos aplicar tal concordancia a esas manifestaciones que, entre otras cosas, son capaces de dar nombre a lo no humano y profetizar algo que aún no ha sucedido, es decir, adentrarse en el misterio, como poéticamente nos canta Antonio Machado: “el alma del poeta se adentra en el misterio. Sólo el poeta puede mirar lo que está dentro del alma, en turbio y mago sol envuelto”.

Desde sus primeros escritos, Zambrano subraya la diferencia entre el camino del conocimiento filosófico y el poético. Siempre lo hace con sugerentes expresiones de las que voy a seleccionar una que me gusta especialmente: “poesía y filosofía serán desde el principio dos especies de caminos que en privilegiados momentos se funden en uno solo. El camino abierto paso a paso, mirando hacia delante el horizonte que se va despejando, que absorberá el nombre de método, y el camino que la paloma traza en el aire sin saberlo llevada sólo por su único saber: el sentido de la orientación”²⁴ y este último camino es inseparable del amor, un amor no reducido aún a pasión que es el

precio que el hombre moderno tuvo que pagar por su renuncia a la ilimitación. El amor es recuperado por la filósofa como “inspiración”, soplo divino en el hombre, fuerza mediadora capaz de extender la vida del hombre hacia horizontes que la razón no alcanza. Las raíces son evidentemente platónicas y Zambrano reconoce esta herencia con cuyo mito por excelencia, Diotima de Mantinea, llega a identificarse en un breve texto que podríamos calificar de autobiografía simbólica.²⁵ No es la única. Giana Carchia²⁶ defiende igualmente ese sentido de la herencia platónica que se muestra capaz de preservar una tercera vía entre la ciega pasividad de la conciencia crítica prefilosófica y la afirmación ilimitada de la subjetividad humana, a través de un pensamiento fuera de cualquier presupuesto extravoluntario y extrahumano: el camino intermedio en el que mito y dialéctica pueden reclamarse mutuamente.

Pero volvamos a hacer un poco de historia. La inspiración era antes un misterio. La relación que el hombre podía establecer con una realidad que le sobrepasaba y a veces le hablaba. La inspiración estaba directamente relacionada con lo sagrado. Platón la define en el *Íón* como el estado en que el poeta crea en una especie de raptó divino que le priva de razón. Esta interpretación pudo pervivir en la Edad Media bajo el paraguas del Dios cristiano —el Dios del amor de Dante— y en el Renacimiento a través de las diversas corrientes neoplatónicas, aunque ya en dura contienda con una crítica clasicista que anteponía el criterio de *mimesis* como forma de explicar y juzgar las obras artísticas. La inspiración volvió a ser un misterio en el Romanticismo, aunque con matices importantes de interpretación. Si para el Romanticismo alemán la inspiración se relacionaba con aquella zona interior en la que se podía encontrar el reflejo ya del *Anima mundi*, ya de la Naturaleza ya de Dios; para el posterior romanticismo francés, heredero de la doctrina del sentimiento de Rousseau, la inspiración se convertiría en la mera expresión de los sentimientos y deseos del poeta. El camino de la psicologización se consolidaba. ¿Y qué otra solución podía hallar el hombre contemporáneo al desaparecer de su horizonte esa forma de realidad que hemos denominado como lo sagrado y que Otto define como un *a priori* formado tanto por elementos racionales como irracionales, capaz de expresar la disposición divinizante del hombre?

Zambrano va a seguir la estela de su primera intuición filosófica para afrontar el problema de la inspiración. La psicologización del interior humano es una solución limitadora de lo que es el hombre. Implica una reducción de su

espacio interior, debido a la pérdida de “ese lugar, sede o potencia que antes se llamaba alma”²⁷ y el posterior abandono del sentir en el reducto de la irracionalidad. Y es que la función prioritaria del alma es la función mediadora, pasiva-activa, centro del ser viviente que nos permite albergarnos en el interior de la realidad, algo muy diferente al subjetivismo en donde no se produce extrañeza ni resistencia de lo real que se da dentro del sujeto hombre. Mediante los saberes del alma el hombre conoce interiormente la realidad, aunque de modo discontinuo y fragmentario. El olvido de estas posibilidades que yacen hoy ocultas en el interior del sujeto, es el que ha cerrado en Occidente la posibilidad de un saber inspirado capaz de aunar el pensamiento y el sentir, objetivo central y temprano de la reflexión de Zambrano.

Y es que la filósofa observa cómo el pensamiento y el sentir habían estado en pugna en el pensamiento occidental desde que, en el alborar de la filosofía, la claridad de las ideas se impuso sobre la vida y sus pasiones. Son en sí mismas dos partes de la vida en apariencia irreconciliables: el sentir es pasividad, sin embargo nos altera. El pensar es actividad y nos conduce a la impasibilidad. Al pensar descubrimos esa realidad que el pensamiento griego nombró como verdad; al sentir, es nuestra propia realidad la que se nos resiste. El abandono del sentir en el reducto de la irracionalidad, convertido por algunos artistas de vanguardia en puro delirio, había arrastrado consigo la responsabilidad íntima que no es fruto del deber, ni del deber ser, sino que es un sentimiento que se arraiga en las entrañas, en esas formas de la vida como la piedad y el amor, únicas realidades, según Zambrano, capaces de posibilitar el trato con ese “otro” que se nos presenta en la inspiración. Y con esta aseveración hemos llegado a otra de las propuestas más audaces de Zambrano y que no vamos a desarrollar en este trabajo: el intento de unir saber inspirado y responsabilidad, atentando contra una de las interpretaciones kantianas del arte, que mayor acogida ha tenido en la contemporaneidad, la autonomía del arte respecto a la moral.

El problema del sentir, y de las realidades que alumbró, conduce pronto a Zambrano a reflexionar sobre el problema del tiempo, que ya había intuido como decisivo en sus primeras reflexiones, pero que se acaba situando —en la madurez del pensamiento de la filósofa— en el punto central de esa reflexión sobre el saber inspirado que reclama para su razón poética. Y es que el conocimiento del tiempo, nos dice Zambrano, no se debió inicialmente a la pregun-

ta inquisitoria, fue un saber poético y experiencial porque el tiempo en principio se padece y es ese padecimiento el que procura que el hombre se descubra a sí mismo como sujeto. La razón crítica, al cuestionar los presupuestos del pensamiento racional, no se encaminó en la dirección de recuperar la potencialidad de nuestro espacio interior donde anida el sentir. La voluntad de Schopenhauer será la “cosa en sí” kantiana, aquello que cae fuera de la representación y que la razón no puede conocer. Pero la voluntad anida en el cuerpo, es cuerpo y su vivencia —ya mediante las sensaciones ya mediante el propio querer—, es la única experiencia filosófica que nos puede llevar a su conocimiento, es voluntad corporal. No existe ningún alma en el cuerpo mortal. La “cosa en sí”, que es la voluntad, es cuerpo y anida en el cuerpo. Nietzsche recoge la idea de voluntad de poder de Schopenhauer pero dándole un vuelco significativo. La voluntad se convierte en “voluntad de poder” ímpetu original y originario de la vida que se fundamenta en las sensaciones de placer y dolor, estados de intensificación de los sentidos, del instinto sexual en primer lugar; pero también de todos aquellos que entran en la órbita de la vitalidad como la fiesta, la rivalidad, la victoria, la destrucción y la crueldad. La embriaguez sustituye a la inspiración como forma de liberar el yo de la falsedad de la verdad y el artista se convierte en un maestro del engaño que sirve a la vida y la intensifica. Finalmente, Heidegger desestima los estados subjetivos del espíritu, preocupado por un instante “vacío” valorativamente y sólo lleno formalmente por la intensidad de la apertura misma.

Zambrano en su intento de superar la interpretación del sentir como sensación de placer o dolor, aunque también lo sea, reivindica un sentir, anclado en el hombre concreto y capaz de acoger en su sentido más fuerte la tensión del amor con todas sus modulaciones. Paralelamente, intenta recuperar un tiempo capaz de acoger dicho sentir, que no podrá ser espacial ni homogéneo, sino íntimo y extensivo porque ese tiempo no se mide sino que se padece. Y la grieta por la que el sentir y el tiempo capaz de acogerlo pueden volver a incardinarse en la vida con la categoría de forma de conocimiento es la inspiración, ese momento de lucidez en que se siente el alma y el yo flota dentro de una realidad capaz de presentar una verdad para la vida.

¿Y cuál es el elemento de la vida humana que nos puede aproximar por analogía a ese momento de lucidez? Ya en la madurez de su pensamiento, Zambrano encuentra en el sueño algunas de esas categorías básicas que con-

forman la vida humana y que han sido olvidadas por el pensamiento contemporáneo. No se aproxima en principio al contenido de los sueños sino a su forma, porque la forma-sueño evidencia para ella algo idéntico a esa verdad que se presenta en la vida y que está hundida en el tiempo: la necesidad de despertar. No existiría el soñar si la humana condición no estuviera hecha de sucesivos despertares, nos dice. El soñar muestra, según Zambrano, que todo lo vivido se oculta y necesita alguna forma de revelación, pero sobre todo nos desvela que la sustancia del hombre está conformada a modo de la vigilia-sueño. El soñar muestra la contextura básica de la vida humana, allí donde ninguna teoría o creencia puede llegar, muestra su acción. El reconocimiento de una pasividad básica que nos constituye y que se manifiesta en principio en la ausencia en el sueño de ese tiempo propio de la vigilia en el que el hombre piensa y desea, tiempo para el pensamiento y la libertad: “la privación del tiempo y de la libertad que en sueños se padece hace que la situación del sujeto humano aparezca al descubierto en un modo que se podría decir ‘puro’. Y por ello los sueños son parte integrante de la persona; la oscura raíz de su sustancia”.²⁸ Pero pasividad es siempre padecer. ¿Y qué es lo que el hombre padece? Llegamos aquí a la definición más osada de Zambrano: “el hombre es el ser que padece su propia trascendencia [...] La vida es este haber de trascender que se revela como esperanza, cuya primera manifestación, fenómeno es la esperanza. La esperanza y no el instinto y no la inteligencia”.²⁹ Los sueños, nos dirá Zambrano, son vislumbres de la trascendencia, son fragmentos de absoluto.

Pero no todos los sueños. Entre los varios modos del soñar, Zambrano distingue un tipo de sueños, que ella llama monoidéticos o de la persona, que se pueden producir tanto en el dormir como en la vigilia, al modo como también hallamos la atemporalidad puramente física del sueño en ciertos momentos de la vida despierta, cuando un sentimiento absoluto nos domina porque nos aplasta la injusticia o el amor nos arrebató o por el contrario es el extremo dolor el que nos paraliza. En esos momentos, la vigilia adquiere la misma contextura del sueño. Pero el sueño creador va más allá porque nos presenta una verdad para la vida, una imagen que no percibimos venir de la imaginación o de la memoria, sino que se nos aparece como estando ya ahí antes de haber sido percibidas: “muestra el soñar, pues, que la verdad, antes de objeto de descubrimiento o de develamiento —la célebre *aletheia*—, se hace sentir como la patria que llama. Como campo gravitatorio de ciertos sueños claros”.³⁰

El sueño creador consiste, según Zambrano, en la retención por parte de la atención de una imagen privilegiada que produce un ensanchamiento del presente, capaz de contener el pasado y el futuro. Una imagen capaz de mostrar una verdad para la vida y, por ello, de transformarla. Nos encontramos ya en el tiempo de la inspiración, el tiempo del encuentro de la persona con el sueño que la visita, que no es el presente del éxtasis, ni forma alguna de eternidad, sino presentización de la *nemesis*, necesidad profunda que vivifica y transforma la vida del hombre concreto que la recibe. Son los sueños que presiden el destino y que están más allá del deseo y la esperanza. Muestran la identificación del humano trascender del ser humano en su vida y en una obra creada por él. Porque si el despertar se produce en el tiempo, que es el modo de la vida humana, encuentra su natural salida en la palabra creadora, a la que corresponde siempre una realidad: “si estos contenidos se transfieren a un lugar adecuado de la conciencia, al lugar en que la conciencia y el alma entran en simbiosis, vienen a ser gérmenes de creación, sea en el proceso de vida personal o desprendiéndose de ella, en una obra de creación”.³¹

La creación literaria seguirá siendo un enigma para el hombre contemporáneo hasta que no admita que lo que se esconde tras ella es el enigma mismo de ser hombre en la historia, en el tiempo del pensar y del querer; pero también, fuera de ella, en el tiempo del sentir, de la esperanza y de los sueños reveladores.

Notas

1. Rudolph Otto, *Lo Santo*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
2. María Zambrano, *El sueño creador*, Madrid, Turner, p.77.
3. Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.
4. María Zambrano, *Filosofía y Poesía*, México, FCE, 1987.
5. Eugenio Triás, *La edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 1994.
6. Ernest Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1993.
7. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Austral, 1977.
8. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1977.
9. “La poesía no puede definirse a sí misma. No puede en suma pretender encontrarse porque entonces se pierde”. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1987, p. 121.
10. María Zambrano, “Nostalgia de la tierra”, en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p.16.

11. Gottfried Benn, *El yo moderno*, Valencia, Pretextos, 1999.
12. María Zambrano, “Nostalgia de la tierra” (1934) y “La destrucción de las formas” (1944), en *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*
13. María Zambrano, *Filosofía y Poesía*, *op. cit.*, p. 99.
14. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1955, p. 183.
15. *Ibíd.*, p. 186.
16. *Ibíd.*, p. 187.
17. Ernest Jünger, *Acerca del nihilismo*, Barcelona, Paidós, 1994.
18. “Revista de Occidente”, n° 297, Madrid, Febrero de 2006.
19. Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
20. Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002.
21. Northop Frye, *Poderosas palabras*, Barcelona, Muchnik Editores, 1990.
22. George Steiner, *Presencias reales*, Madrid, Siruela, 1989.
23. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956.
24. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 70.
25. María Zambrano, “Diotima de Mantinea”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Tres, 1987.
26. Giana Carchia, *Retórica de lo sublime*, Madrid, Tecnos, 1994.
27. María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*
28. María Zambrano, *El sueño creador*, *op. cit.*, p. 65.
29. María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, pp. 9-10.
30. María Zambrano, *El sueño creador*, *op. cit.*, p. 40.
31. *Ibíd.*, p.46.