

Antonio Castilla Cerezo

Universidad de Granada
acastillac@ub.edu

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

Resumen

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

Palabras clave

María Zambrano, sueño, libertad, novela, tragedia.

Abstract

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

Keywords

Maria Zambrano, dream, freedom, novel, tragedy.

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

Aurora n.º 18, 2017, págs. 34-41

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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