

LA NOVELERÍA DEL SER PROYECTIVO COMO RÉPLICA DE ZAMBRANO A LA ÉTICA (DE LA METAFÍSICA EXISTENCIARIA) DE ORTEGA

ENRIQUE FERRARI

Universidad Internacional de la Rioja

RESUMEN: Ortega presenta su metafísica como un sistema de imágenes alrededor de la novela como metáfora de la vida. Pero confunde el sujeto y el objeto referenciales en su explicación de la vida como acción, porque previamente no ha trabajado lo suficiente en su estética el personaje (como autónomo dentro de la ficción, no desde el novelista). Zambrano, en cambio, sí tiene una reflexión propia del personaje que le permite moverse mejor en la analogía, verle más aspectos. Por ejemplo, el envés desde la ética de la condición de proyectivo del hombre (neutra, sin una valoración moral en Ortega): para Zambrano una actitud reprochable como comportamiento buscado, el sacrificio de la vida a un esquema preconcebido reductor. Lo que llama «novelería» en su lectura de la *Nina* de Galdós.

PALABRAS CLAVE: razón poética; razón vital; novela; realismo; *La España de Galdós*.

The quality of novel of the projective being: A Zambrano's replica to the Ethics (of the existential Metaphysics) of Ortega

ABSTRACT: Ortega presents his metaphysics as a set of images around the novel as a metaphor for life. But he confuses the subject and object in the references in his explanation of life as action: In his aesthetics, he didn't study enough the fictional characters (as autonomous within the fiction, not from the novelist). Instead, Zambrano has a theory about the fictional character, so she can think better about the analogy, she can see more aspects. For example: an ethical proposal on the status of projective of person (neutral, without a moral valuation in Ortega): For Zambrano it is a reprehensible attitude, the sacrifice of life to a reducing preconceived scheme. What she calls «novelty» in his reading of Galdós' *Nina*.

KEY WORDS: poetic reason; vital reason; novel; realism; *The Spain of Galdós*.

En *Hacia un saber del alma*, con una primera versión en 1934 y una segunda en 1950, en un excursus que agota como apéndice en una reflexión de más recorrido, Zambrano alude a la imagen de Ortega de la vida como novela. Apenas la explica, ni la matiza, ni disiente entonces. La cuestión le resulta secundaria: traída como parte de sus memorias, más que como objeto de análisis filosófico (demasiado concreto en un libro que busca ser una presentación más general). Escribe, todavía joven, sin tener su propuesta de una razón poética perfilada: «En las últimas explicaciones de sus *Cursos universitarios*, en Madrid, [Ortega] se acercaba cada vez más a la cuestión de la vida personal; recuerdo una frase fuera de cátedra: “La vida humana se parece más que nada a una novela”. La novela, el personaje y la situación que nos componemos para vivir, lo que creemos estar viviendo, sería la especie *a priori* de nuestra vida; tejido con las circunstancias, material irreductible de nuestra vida que hemos de transformar en libertad» (Zambrano, 2000a: 89). Suma el planteamiento de su maestro al suyo, más general, sin buscarle aristas: sin encontrar disensiones, o sin querer plantearlas entonces. Con una misma o parecida noción

de la vocación: «la esencia misma de la vida, lo que la hace ser vida de *alguien*, ser, además de vida, una vida” (Zambrano, 2000a, 18).

Pero más tarde, cuando en 1960 vuelve a la narrativa de Benito Pérez Galdós (imbricadas su metafísica y su estética en *La España de Galdós*) recela de los claroscuros de la imagen. Desarrolla a un tiempo, con su noción de *novelería*, sus críticas a la novela y a la comprensión de la vida como un proyecto, o al menos a la ética que legitima este comportamiento. No alude a Ortega: no escenifica el enfrentamiento y la distancia (insalvable) entre ambos. Pero el referente elidido de la comparación es su noción de la vida proyectiva, la respuesta ética del sujeto a su circunstancia para conformar su vida entendida como la creación de un personaje para el que prevé, como ser futurizo, un argumento. Para Zambrano el sacrificio de la vida al ser que uno cree ser.

En su primera aproximación a *Misericordia*, en 1938, toma el realismo (español) de indicio: en busca de otro modo de conocimiento, como acción de esa otra razón que puede llegar a aquello que, dice, más importa, aunque en la novela de Galdós —*humilde, dispersa, misericordiosa más que ninguna otra*— no haya claves teóricas. Encuentra en Galdós un autor que desaparece detrás de su obra, como si sus criaturas se le fueran de las manos: como si la novela fuera no la realización de un esquema sino el propio descubrimiento de la realidad, que también a él mismo lo desconcierta (Zambrano, 2011b: 525). En su segunda aproximación, más ambiciosa, lleva la reflexión también a terreno metafísico. Hace de Nina referente de la actitud que propone como alternativa a la construcción programada de la propia vida, su ejemplo para su ética, por llegar a ser anónima, casi nadie, invisible. Por no llevar ninguna máscara, escribe, después de pasar su infierno, que es lo propio de la vida como novela. Por deshacer la *novelería* de su vida, a diferencia de los demás personajes¹. Escribe de la verdad de la vida: «Cuando ya no se depende de una idea de sí mismo, de ese concepto del sí del que nace la propia estimación. Cuando no se está bajo la fascinación de la quimera, en que se objetiva la inconmensurabilidad del anhelo y esa inicial confusión de la vida de recorrer todas las formas» (Zambrano, 2011b: 555). No desarrolla minuciosamente esa oposición que percibe entre el ser y la vida en los ámbitos estético y metafísico, pero, a modo de marco teórico distante, es lo que sustenta su comprensión de la novela de Galdós, su atención a Nina. En una de esas alusiones con las que apuntala su lectura escribe: «Una verdadera historia sería aquella que no novelizase la vida, que fuese paso a paso el camino que alguien hace por necesidad, adentrándose en la vida, viviéndola; y donde, si sacrificio hay, no sea a ningún “ser” proyectado, inventado, imaginado; donde el sacrificio mismo no sea ni tan siquiera sabido. Un sacrificio no contaminado de ansia suicida» (Zambrano, 2011b: 536). Con su traslación, a continuación, de la estética a la metafísica: «La vida es ante todo esa confusión en que las criaturas vivientes se debaten. Nada vivo es inicialmente claro y distinto» (Zambrano,

¹ Escribe ZAMBRANO: «Era Nina sola, la devorada, sin que su capacidad de serlo mermase, antes bien se acrecentaba con el tiempo. Más era devorada, más viviente aparecía, como si ese límite que contiene toda humana condición se le hiciese poroso. Como si el ser se le deshiciera en vida. No es el consumirse de estos seres análogo al de los tipos de personaje de novela señalado, los que se consumen por ser; pues que Nina ni se consume, ni siquiera se afana por ser. Es lo contrario: es consumida hasta en su ser. Y hasta a costa de su ser, poniéndolo en peligro de vida». (2011b: 541)

2011: 539-540). Una oposición entre el ser y la vida que encaja en las coordenadas de la razón poética, reacia a moldear con conceptos la realidad (captar y no cazar, escribe Zambrano). Aunque el desarrollo propiamente filosófico de esa razón poética le queda a su autora insuficiente: su propuesta asimila el discurso de otras razones que a finales del XIX y principios del XX abogan por un acto de contricción y una reorientación de las funciones y capacidades de la razón. No hay un ejercicio metateórico, reflexivo, sobre sí misma, o al menos sobre la disrupción que en la historia de la filosofía supone su alternativa. No lo entiende como necesario, al menos como prioritario. También porque, a diferencia de otros filósofos críticos, escépticos como ella con el papel que se arroga la razón moderna, el grueso de su obra no es filosófica, o no tiene como objeto de reflexión la filosofía, sino la literatura, sobre todo la poesía, como si fuera un ejercicio de hermenéutica que justifica su nueva denominación para esa razón más comedida. Esas líneas maestras de la reacción crítica al racionalismo que hace suyas las sintetiza con otros parámetros, propios, como la violencia o la coacción como contrarios a la contemplación, para, en un segundo movimiento, hacer de esta oposición dos instrumentos para el conocimiento: la filosofía, que deja a un lado, y la poesía, a la que confía la tarea de plantear una nueva razón.

Lejos también de una razón vital que para ella fue ante todo las *Meditaciones del Quijote*, una teoría del conocimiento o una ética o una deontología de mínimos con la que salvar a los españoles; aunque en la época en que se conocieron Ortega la había reorientado ya como razón histórica, mejor armada que la razón vital y, con ello, menos maleable para funcionar como fuente de esa otra razón que se reconoce como poética (u órfico-pitagórica). Lejos incluso ambas solo como teorías estéticas. Porque Ortega, suspicaz con el arte, cicatero con sus posibilidades o su misión, enfoca sus estudios sobre la novela desde fuera, con un punto de vista externo. Entiende el objeto estético como un artefacto que se construye y se contempla; estudia de él solo cómo se hace, cómo resulta eficaz para quien lo ve. No se permite una mirada interna, una perspectiva desde dentro; le resulta demasiado ingenuo para él adentrarse en la ficción, simular un punto de vista dentro de la ficción, para desde él, poder estudiar, por ejemplo, el itinerario de los personajes no solo desde su eficacia narrativa, desde la capacidad del novelista para captar el interés del lector. La suya es una actitud displicente con el arte como producto intelectual, como capaz de transmitir un conocimiento no trivial: incompatible con ese talante cómplice con el que situarse dentro de la ficción para, con esa perspectiva, poder estudiar alguno de sus elementos no solo como ficcional, sino como real dentro de la ficción, como real ficcional, con las características de lo real, aunque dentro del ámbito de la ficción. Una reserva o un desinterés que Zambrano no tiene: ella sí se permite esa actitud ingenua para una lectura más sugerente con la ficción que la de Ortega; con los personajes, cuyo itinerario o trayectoria le sirve para una reflexión mejor armada sobre la vida, porque le funciona en las dos direcciones, alimentándose ambas reflexiones, la que se adentra en la estética y la que se adentra en la metafísica. La imagen o equiparación está en Ortega, y a él remite Zambrano sin reparos. Pero en Ortega la comparación de vida y novela queda parcialmente elidida e incompleta, porque le falta la reflexión en torno al personaje (de ficción); se conforma con unas pocas convenciones sobre el tema, que asimila sin más, para intentar desde ahí una reflexión que le queda sin recorrido: La explicación de su comprensión de la

vida a partir de imágenes de la ficción aparece caótica, sin orden, una mezcla de diferentes referentes (el novelista, el dramaturgo, los personajes, los actores...) que pone al descubierto el tratamiento descuidado del primer elemento de la comparación, el tomado de la ficción. En *Ideas sobre la novela* le da al novelista las pautas para hacer de sus personajes almas interesantes: fundamental para que la novela cumpla las funciones que Ortega le tiene asignadas (Ortega, 2004: III, 907). Pero se queda en la técnica, cómo debe presentarlos el novelista; sin hacer alusión a la acción simulada de los personajes dentro de su entorno, como elementos a los que la ficción les otorga cierta autonomía. Lo contrario que María Zambrano, que menos interesada en una teoría de la novela que en una hermenéutica, o en una lectura filosófica de determinadas novelas, sitúa la reflexión en el nivel de los personajes, en su condición, que ella llama *novelería*, y que aplica luego a la propia vida, en su metafísica apuntada, como condición también de las personas (el reverso del ser programático): lo que, en su propuesta ética, pide cambiar.

1. DESDE LA RAZÓN POÉTICA

También María Zambrano busca en ese punto de inflexión, común en las filosofías críticas, el pie para una propuesta audaz que le exija al pensamiento una reflexión metateórica sobre sus limitaciones y una nueva actitud, también crítica con él mismo. La filosofía, que permanece todavía invisible a sí misma, escribe, tiene que descubrir su condición, se tiene que justificar. Lo que han intentado antes que ella Dilthey y Ortega: esa exigencia de justificación como exigencia de la propia vida (Zambrano, 2000a: 51). Pero que Zambrano estudia desde su expresión, para sacar de esta el origen de cada filosofar, las raíces que, dice, se hunden en la vida (Zambrano, 2000a: 53). Para evitar ese pensamiento que no es capaz de transformar la vida, que no es aceptado por la vida, y flota desasido, patrimonio solo de unos pocos (Zambrano, 2000a: 77). Su propuesta es un cambio de paradigma: la visión, en lugar del sistema, para poder captar de la propia vida aquello que el sistema deja fuera. Lo que se le ha escapado en tantos años de historia de la filosofía: la intuición, en lugar de un sistema de razones. La razón como acto primordial de la vida, escribe en *De la aurora*: todo menos diosa, una razón que no apresa, penetrándolo todo sin ser notada (Zambrano, 1986: 13-14). Una modificación radical, crítica con su tradición, claramente rupturista, pero que Zambrano prefiere hacer pasar como complementaria de los métodos anteriores, en lugar de opuesta o enfrentada, como reparación solo, para poder ampliar su campo de investigación con lo que la razón, dice, deja en la sombra (Riera Guzmán, 2005: 106-107). Sin querer centrar su propuesta en el ataque a las formas clásicas de la filosofía, a lo que apenas dedica tiempo, sino en legitimar ese otro ámbito que había quedado como irracional o indiscernible como objeto también de la reflexión filosófica para, desde ahí, reclamar otra metodología, otro modo de comprensión de la realidad, que entiende más cercano a la poesía. Escribe de la motivación de su proposición: «Quizá las formas triunfantes, los grandes sistemas filosóficos, no agoten las necesidades del entendimiento y de la vida del hombre occidental; quizás ellas, por su misma audacia especulativa, hayan dejado desatendido algo importante; exigido demasiado en un sentido y dejado abandonado en otro. En la restauración del hombre que se hace necesaria, no podrán tener

la exclusividad estas formas triunfadoras, sino que tendrán que venir en su ayuda otras más humildes, menos ambiciosas en cuanto al descubrimiento dialéctico, pero portadoras de alguna acción específica y necesaria» (Zambrano, 2000a: 73). Comedida con las formas, sin querer mostrarse abrupta. Aunque su propuesta es llevar la filosofía a la poesía, para así llevarla a las *formas íntimas* de la vida. Una razón que se haga poética sin dejar de ser razón: «que acoja al “sentir originario” sin coacción, libre casi naturalmente» (Zambrano, 1986: 30).

La poesía es la disciplina que mejor se ha acercado al alma, que Zambrano introduce como materia de estudio, como mediadora entre el yo y el fuera de la naturaleza (Zambrano, 2000a: 33). Por haber sabido guardar las distancias con la voluntad y el poder, por su amor por el ser, por no haber querido dominarlo violentamente. Lo explica en la actitud del poeta, en oposición a la del filósofo: por su pasividad (que el pensamiento ha despreciado en favor de la acción), por el modo no violento, contemplativo, con que accede a la realidad. Que como método supone la utilización de imágenes para recoger con un nuevo lenguaje, fuera de los márgenes conceptuales establecidos, el logos *sumergido*; el que discurre por las entrañas (Riera Guzman, 2005: 109). Porque no puede haber ciencia del alma, no se deja apresar con conceptos. Solo con un lenguaje indirecto, con un logos vocativo, en lugar de enunciativo, como ha escrito Pedro Cerezo (2005: 34). Una razón analógica, metonímica, en la que, como escribe Ana Bundgaard, «confluyen en conjunción y dispersión tiempos múltiples y en el que se entrecruzan el discurso metafísico y el discurso poético» (Cerezo, 2005: 61). Para la que se vuelve a la especificidad de la filosofía española, poco ortodoxa para Zambrano. Porque el pensamiento español no es hijo de la violencia, sino de la admiración, que no quiere nada. Porque no es sistemático, sino que se envuelve en otras formas, en la novela o la poesía, por ejemplo, en las que se encuentra el pensamiento *disuelto*, *disperso*, tratados los temas esenciales, pero sin revestirse de autoridad, sin ser dogmático (Zambrano, 1996: 27-28). Escribe en *Pensamiento y poesía en la vida española*: «La razón, el pensamiento en España, ha funcionado de bien diferente manera y por ello España puede ser el tesoro virginal dejado atrás en la crisis del racionalismo europeo. España no ha gozado con plenitud de ese poderío, de ese horizonte. Nos hemos reprochado nuestra pobreza filosófica y así es, si por filosofía se entiende los grandes sistemas. Mas de nuestra pobreza saldrá nuestra riqueza» (Zambrano, 1996: 23). No lejos de la declaración de intenciones del primer Ortega, que también quiere (o apunta al menos) una síntesis del racionalismo moderno europeo con las resistencias del español a los excesos del idealismo. Pero con otro enfoque, con su atención en el realismo, que Ortega, suspicaz con el sentido tradicional del término, despreció, sobre todo al principio, como falta de invención, como negación del arte (I, 434). Para Zambrano se trata de una forma de conocimiento y de ser: de mirar el mundo admirándose sin pretender reducirlo en nada (Zambrano, 1996: 35). La actitud del enamorado, dice: prendido del mundo, con una actitud receptiva, fiel, que es la que requieren las cosas para dejarse conocer, para poder aprehender esa verdad revelada e indescifrable que está más allá del ser. Más cerca aquí de Zubiri: de esa inteligencia sentiente abierta a lo real como sentir originario, en un ámbito pre-lógico, que encaja mejor con su intuición poética que el conocimiento sistemático de la realidad, o de la vida, que persigue Ortega.

En *Meditaciones del Quijote* Zambrano cree percibir a la Aurora, que funciona de razón reformulada, intuita en un nuevo estadio para el conocimiento (como cierta garantía del ser, de la vida y de la razón) y, al tiempo, *huella de una tierra perdida* (Zambrano, 1986: 17). Un logos que llega a las entrañas. Como episteme, como clave de la *physis*, que le exige al hombre una actitud ante su propio ser; como guía, escribe, que saca al sujeto de sí, de su situación de ignorancia que es inmovilidad e intrascendencia (Zambrano, 1986: 25). Llevada esa razón que es luz en la tradición filosófica a la penumbra, para acercarla al hombre. Como entiende que hace Ortega cuando escribe en 1914 del logos del Manzanares, con su programa fenomenológico —un *ejercicio de amor*— de atención a lo que nos rodea, a las pequeñas cosas, ocultas hasta entonces por los grandes ideales. Aunque no hace un análisis minucioso del texto, punto por punto, solo un preámbulo con los antecedentes o los puntos en común con su razón poética (Zambrano, 1986: 121-122). Poco más que el estímulo para ampliar el ámbito del objeto de estudio de la filosofía: las circunstancias iluminadas por el amor que va a salvarlas, en su lectura (Zambrano, 1991: 60). Porque en *Meditaciones del Quijote* queda fuera buena parte de la filosofía orteguiana, por ser demasiado general, o demasiado introductorio, de un Ortega todavía muy joven². Un vínculo excesivamente débil para ambos planteamientos, que Zambrano intenta reforzar con las intenciones o proyectos del Ortega maduro, e inédito, que podría haber planteado una *aurora de la razón vital*, según recuerda en *De la Aurora* y también en otros textos, aunque sin llegar a poder concretar nunca, ni explicar tampoco su contenido, qué hay detrás del término «aurora» en Ortega, como si entendiera como suficiente aval el título del libro. Solo: «Tuve ante la vista, y hasta creo que entre mis manos, un libro de Ortega, ya en capillas, titulado *La aurora de la razón vital*. Nunca lo he visto publicado, ni he podido obtener noticia alguna acerca de su destino; también pienso que tal vez haya sido publicado bajo otro título en que la aurora no sea señalada. Mas en mi memoria queda indeleble esta advocación de su obra que él juzgaba central: *La Aurora*» (Zambrano, 1986: 122).

Zambrano no entiende necesario justificar o explicar las disonancias de su pensamiento con el de Ortega. Le basta, para ser su discípula, con haberle abierto la posibilidad de aventurarse por la senda en que se encontró con la razón poética (Zambrano, 1986: 123). Aunque lo deja fuera de su estética: No puede partir para construir su propuesta de ese espacio marginal en que había quedado el arte para Ortega cuando lo integra definitivamente en su razón vital o histórica, en los años 20, descuidada la poesía desde el principio, con solo algunas referencias dispersas que son lugares comunes alimentados por el romanticismo, sin matizaciones propias. Como en «Moralejas», de 1906, donde le reclama al poeta que sea fuente, manantial, profunda veta (Ortega, 2004: I, 97); o en «Los versos de Antonio Machado», de 1912, en el que hace del verso una espada, puesta al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congojas de un corazón, escribe (Ortega, 2004: II, 146-147). Carece de sensibilidad para la literatura, sobre todo para la poesía. Lo contrario que Zambrano, que la trabaja insistentemente con un ejercicio teórico en

² Para el caso de la comprensión de la persona o la vida, en esas *Meditaciones* que en Zambrano funcionan de metonimia del conjunto de su obra no aparece todavía su metafísica existencialista; ni tampoco su analogía de la vida como novela, aunque anuncia una teoría para el género, que luego le queda ecléctica, sin ahormar, como meditación primera, desconectada del resto del libro.

torno a sus posibilidades para dar con otro modo de conocer la realidad, de desvelarla, por dirigirse a un centro originario ya perdido, a esa *palabra perdida* que han encontrado algunos poetas, como espacio auroral para el nacimiento del ser. Como revelación (frente a otras formas de creación del hombre, que lo que pretenden es imponerse): «Esa palabra aún aislada abre la capacidad tantas veces adormida de expresar, de expresión; da valor y sostiene al sujeto a quien, al par, acompaña y atormenta; danza. Es la danza operante que unifica el ser y el sentir. Que junta y separa y así purifica» (Zambrano, 1986: 73-74). Una teoría —sugerente aunque escasa, poco desarrollada— que completa con su aplicación práctica, con ejercicios de hermenéutica a partir de distintos textos (también novelas, como las de Galdós) en los que busca dar con ese claro del bosque que quiere ser una alternativa a la respuesta de *Meditaciones del Quijote* a la incomprensión del mediterráneo de lo abstracto, a su frustración por la imposibilidad de ver el bosque no solo latente, sino patente, como cada uno de los árboles que lo conforman. El claro del bosque como posibilidad de ver el bosque en su conjunto, patente, no solo como abstracción.

2. DESDE LA RAZÓN VITAL

Ortega no acierta con el título de sus *Ideas sobre la novela*, que publica en 1925. Le queda general, demasiado vago, impreciso con el contenido del libro, que es una reflexión técnica, básicamente un decálogo formal, hecho de lugares comunes. Aunque esa despreocupación al titularlo sugiere las condiciones de su elaboración, la atención que puede o quiere dedicarle Ortega como teórico, con un tema que no había estudiado antes y que no volverá a estudiar luego. Lo justifica como respuesta o contraataque a la propuesta que Baroja realiza varias veces³ para avalar su novela abierta (a la vida), de normas laxas. Lo que quiere es, en principio, expresar mejor el *trémolo metafísico* de los libros de Baroja, formalmente muy flojos, como advierte ya en «Ideas sobre Pío Baroja», de 1910, y en «Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa», de 1912: Pueden salvarse como balbuceos, por su sinceridad, por ser Baroja un precursor de la nueva sensibilidad (Ortega, 2004: II, 214), por mostrar la incongruencia entre la sincera intimidad del europeo de principios de siglo y sus ideales (Ortega, 2004: II, 228-229). Pero más que novelas, dice, parecen pellejos de novelas (Ortega, 2004: II, 237). Aunque su oposición a Baroja es solo superficial, el pie para buscarle a la novela un espacio propio dentro de su planteamiento general de una razón sensible a la vida (y a la historia) y una metafísica existencial que se desarrolla desde la realidad radical. Su contrapropuesta es solo unas pocas pautas para la construcción de un mecanismo eficaz para mantener la atención del lector, sobre técnicas narrativas, una cuestión secundaria para él, una primera fase (pero la única que queda visible, compactada en un libro) de una argumentación más amplia, más ambiciosa, que hay que reconstruir con otras notas dispersas, circunstanciales. Lo que propone es solo el molde ideal para asegurar la eficacia de la novela en la trasmisión del mensaje del escritor al lector: unas pocas características formales que

³ En 1917 escribe una introducción para sus *Páginas escogidas*. En 1918 incluye «Sobre la manera de escribir novelas» en *Las horas solitarias*. En 1925, poco antes de aparecer *Ideas sobre la novela*, publica en *El Sol* «Sobre la técnica de la novela», que aparece luego en *El tablado de Arlequín*.

le sirven de premisa para avanzar en su argumentación en torno a la capacidad del arte (de la novela también) para mostrar la intimidad de las cosas, al sorprenderlas en su nacimiento, al mostrarlas ejecutándose. Al novelista le pide que anestesia al lector, que lo apueble, que lo sature, para volverlo un sonámbulo, para que pueda evadirse de su vida cotidiana, como si la lectura fuera un paréntesis; le pide no bizquear, ni hacer de la novela un chafarrinón, o una lata, ni un recinto deshabitado, con personajes que no sean espectros o figuras de cera, que estén presentes en la novela, y no aparezcan solo aludidos, en una atmósfera absorbente, tupida, morosa. Pero, en esta recopilación de funciones y técnicas que hace de primera premisa para el estudio de las posibilidades de transmisión de conocimiento de la novela, Ortega no entiende necesario un análisis minucioso del artificio. No se detiene (con una reflexión propiamente filosófica) en sus elementos. Tampoco en los personajes, a pesar de cargar en ellos el interés de la novela, cuando su autor consigue hacer de ellos almas interesantes⁴. Para su objetivo entonces, cuando escribe su libro de 1925, no lo necesita. Pero se echa de menos en su metafísica, que asienta en su noción del hombre como ser proyectivo o futurizo, que construye su vida como un programa. Porque su analogía entre persona y personaje le queda pobre, impedido su desarrollo ontológico por haber descuidado antes en su estética al personaje.

Para vertebrar una teoría del conocimiento para el arte, Ortega saca punta a la noción de ser ejecutivo desde la fenomenología. Sugiere en «Ensayo de estética a manera de prólogo», en 1914, que frente a las limitaciones del conocimiento que utiliza el concepto el arte es capaz de mostrar el ser ejecutivo de las cosas, o de crear al menos su efecto: «Tomadas así, a la hora de su nacimiento, son las cosas ingenuas y nos entregan sus secretos» (Ortega, 2004: I, 308). Aunque apenas desarrolla su propuesta. Tampoco cuando la recupera mucho después para su metafísica, para su noción de «mi vida», que consiste en pura ejecutividad, solo en ejecutarse; aunque el yo que le busca al biografiado es el mismo yo que le busca al arte en ese texto temprano de 1914: el yo en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose (Ortega, 2004: I, 668), el yo como intimidad en cuanto tal (Ortega, 2004: I, 672). Lo opuesto a la imagen o al concepto, con la misma dicotomía que establece entre la narración y la presentación: Lo mirado desde dentro de sí mismo, dice solamente, sin explicarse. Pero rescata la novela como metáfora para la vida, al menos para una primera aproximación muy intuitiva, a partir de su noción de vocación, con la obligación del sujeto de hacerse a sí mismo, de ser —como recuerda Zambrano— novelista de sí mismo⁵. La vida como un género literario, comprensible solo como

⁴ Escribe: «Esta posibilidad de construir fauna espiritual es, acaso, el resorte mayor que puede manejar la novela futura. Todo conduce a ello. El interés propio al mecanismo externo de la trama queda hoy, por fuerza, reducido al mínimum. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de las “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco» (ORTEGA, 2004: III, 907). De ahí su reproche a Baroja: por sustituir la realidad de sus personajes por la opinión que tiene él de ellos, porque no les hace ejecutar ninguna acción ante el lector (ORTEGA, 2004: II, 237).

⁵ Escribe Ortega: «Invento proyectos de hacer y de ser en vista de las circunstancias. Esto es lo único que encuentro y que me es dado: la circunstancia. Se olvida demasiado que el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de “idear” el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo, original o plagiarlo» (ORTEGA, 2004: VI, 66).

narración, con esa razón narrativa que funciona como metodología de su razón histórica. Como biografía: no el *dejarse ser* de cualquier animal (Ortega, 2004: IX, 443), sino un dinamismo dramático entre yo y el mundo (Ortega, 2004: V, 125). La vida se entiende así como un proyecto, como una creación propia, de la mano de la vocación. *Res dramatica*, no *res cogitans*. Un quehacer, una tarea, un drama, con su sentido etimológico, con ese *drao* griego que es actuar. Un *faciendum*, no un *factum*, un irse haciendo cada uno a sí mismo, con su inexorable trayectoria de experiencias, como escribe en *Historia como sistema*, en 1935. Faena poética, de dramaturgo o novelista: inventarle a su existencia un argumento, darle una figura que la haga sugestiva y apetecible, escribe en «A Veinte años de caza mayor del conde de Yebes» (Ortega, 2004: VI, 272). *Peregrino del ser, sustancial emigrante* (Ortega, 2004: VI, 72): Un ir haciéndose a sí mismo, a partir de la invención del personaje que uno quiere ser (Ortega, 2004: VI, 65).

Pero el campo referencial al que aluden las imágenes que usa para su metafísica existencialista le queda confuso, confundidas las funciones de los distintos agentes que toma del arte, solapados unos con otros, obviadas las diferencias, descuidados los espacios que no cubren las imágenes. Como si para la presentación de su comprensión de la vida le bastaran estos fogonazos, sin llegar a hacer explícita una estructura filosófica más sólida.

Para referirse a la creación o la dirección de la vida en tanto que proyecto alude en distintas ocasiones a las figuras del dramaturgo y del novelista. La del dramaturgo la abandona antes. Es más visual que la del novelista, más fácil de comprender, por tener hecho parte del recorrido como analogía, como tópico literario y filosófico, el *theatrum mundi* de Platón, Epicteto, Calderón, Quevedo, y otros; pero son demasiados elementos que controlar para mantener esa coherencia mínima en la alegoría al tiempo que los cambia para adecuarlos a una propuesta que es contraria a esa ética exógena para el actor. El dramaturgo (confundidos el autor y el director) representa bien las acciones de creación y dirección de las trayectorias de los personajes, pero para su metafísica (y su ética) Ortega busca las claves en el actor: no en ese actor pasivo que obedece dócil, sin más, las órdenes del dramaturgo para representar el papel asignado (el actor en el tópico del teatro del mundo), sino en un actor con responsabilidad en la creación del personaje que representa, un actor que debe transformarse en el personaje que perfila su vocación, que debe improvisar al saberse de pronto delante del público (Ortega, 2004: VIII, 356). Escribe en «Meditación de nuestro tiempo», en 1928: «Nuestra vida empieza por ser la perpetua sorpresa de existir sin nuestra anuencia previa, náufragos en un orbe impremeditado. No nos hemos dado a nosotros la vida, sino que nos la encontramos justamente al encontrarnos con nosotros. Un símil esclarecedor fuera el de alguien que dormido es llevado a los bastidores de un teatro y allí, de un empujón que lo despierta, es lanzado a las baterías, delante del público. [...] Hay que resolver de algún modo decoroso aquella exposición ante el público, que él no ha buscado ni preparado ni previsto» (Ortega, 2004: VIII, 356). Ortega usa indistintamente las figuras del dramaturgo y del actor para el papel creador del personaje, pero la del actor le obliga a una explicación mayor, por coincidir en el mismo sujeto el individuo que es el actor y el personaje recreado, y en la misma acción la creación y la representación lo que resuelve en su estética con la metáfora, como metáfora corporizada. Pero no en su metafísica (o ética), en la que deja sin resolver su relación con el dramaturgo.

Lo tiene más fácil con la imagen del novelista. La comparación parece tener menos aristas (al no estar encarnado el personaje) y menos deudas (por propuestas anteriores): «Nos construimos exactamente, en principio, como el novelista construye sus personajes. Somos novelistas de nosotros mismos», escribe en *En torno a Galileo* (Ortega, 2004: VI, 482). Aunque con el molde de la novela para la vida el sujeto asume también dos papeles: el de novelista y el de personaje, con dos funciones que no se distinguen, que se solapan en un mismo sujeto que es libre, porque no tiene una realidad constitutiva, un ser fijo e invariable. El autor escribe (o va escribiendo) el argumento de su propia vida, tiene que inventarse una figura de vida, el personaje que va a ser. Las posibilidades del ser tiene uno que inventármelas, escribe Ortega: inventarse una figura de vida, *idear* el personaje que va a ser (Ortega, 2004: VI, 272). Hasta llegar a *crear* profundamente que ese personaje es su verdadero ser, remacha en «Historia como sistema» (Ortega, 2004: VI, 72). El personaje íntimo que es protagonista en la vida de cada uno, ese personaje ideal que es la *vocación* (Ortega, 2004: VIII, 468). Una explicación sin apenas aparato conceptual (solo unas pocas notas), que construye Ortega como perífrasis, con las vueltas a esas pocas imágenes, que aluden básicamente a la condición de proyectivo o de futurizo del hombre, naturaleza que luego Julián Marías retoma para su antropología metafísica. También con la novela de molde, la novela existencial, sobre todo la de Unamuno⁶, como modo de conocer la vida del hombre dado el isomorfismo: no para conocer la totalidad del hombre, pero sí su *mismidad*, con el conocimiento peculiar de la *situación* para dar con la forma de la vida (Marías, 1959: 28). Como si fuera una abreviatura de la vida humana, con su forma y su figura (Marías, 1959: 336-337).

La tesis de Marías —que es la de Ortega ampliada o al menos explícita, explicada con un mayor trasfondo detrás de las imágenes— es que el hombre —como *extrañísimo privilegio ontológico*— no es futuro, pero sí futurizo, una irrealidad proyectiva, porque es su previsión de futuro lo que determina su presente: es presente, pero orientado al futuro, vuelto a él, proyectado hacia él. El hombre se hace a sí mismo, proyectivamente, en la expectativa, desde su dimensión futuriza, (Marías, 1997: 86). La vida como proyecto siempre inconcluso: indigente, menesteroso, por la irrealidad de la anticipación; inseguro y problemático⁷. La vida es interpretación de sí misma, con un sentido o argumento; organización interpretativa o teórica, escribe en su *Antropología metafísica* (Marías, 1970: 62). Con un enfoque que corrige la comprensión de la persona como ser estático desde la novela; el instrumento capital para Marías del hallazgo de la persona, de su verdadera condición, por su *inocencia* (Marías, 1997: 81-82). La novela como narración (no descripción), como drama: como expresión de una vida, lo que le pasa al personaje (que va siendo): algo que se cuenta, que es historia, algo que se mueve esencialmente en el tiempo (Marías, 1959: 113). Destaca la equivalencia con que el personaje fija el modo de ser del hombre concreto: «La realidad del personaje de ficción se parece a la mía en que no está hecha, en que la tiene que ir haciendo y se puede contar, y en eso consiste justamente su drama o novela», escribe en su ensayo sobre Unamuno (Marías, 1959: 108).

⁶ «¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros», escribe UNAMUNO, provocador, en *Cómo se hace una novela* (2009: 124).

⁷ Esa posibilidad necesaria y, a la vez, insegura es nuestro yo, había escrito Ortega en «Sobre la leyenda de Goya», (ORTEGA, 2004: IX, 808).

3. NOVELERÍA Y PROYECCIÓN

La comprensión de la novela de Zambrano no es la de Ortega: no la entiende como mecanismo de evasión, no le asigna esa función, que sí tienen para ella la poesía o la tragedia (Zambrano, 2011a: 687). La suya es otra actitud: menos desconfiada (más cercana a la de Marías), que le permite estirar la novela como acceso a la metafísica, continuar con esa primera imagen de la analogía, en que se queda Ortega, para ahondar en una explicación ontológica y ética para el hombre. Como el género que corresponde más a lo humano, (Zambrano, 2011a: 691). Acepta, como aproximación al problema de la vida, el marco general de la teoría de Ortega. En *Hacia un saber sobre el alma* explica —en un ejercicio que es también de asimilación— el sentido de la expresión que recuerda haberle oído cuando era su alumna. Escribe de que la vida se parezca a una novela: «Sería la forma de la libertad extraída, no impuesta, a las circunstancias» (Zambrano, 2000a: 89). También ella piensa que la persona no está acabada de hacer. Como defendía Ortega, y luego Marías. Pero le añade a su metafísica otra condición, que acaba chocando en su desarrollo con la ética derivada de la razón vital, con las obligaciones que Ortega (que no separa metafísica y ética) deriva de su comprensión de la vida como proyecto, o del individuo como futurizo: «no estamos acabados de hacer», escribe Zambrano, dando por buena la premisa de su maestro. Y no se detiene ahí: «Ni nos es evidente lo que tenemos que hacer para acabarnos; no está prefijado cómo hemos de terminarnos a nosotros mismos» (Zambrano, 2000a: 104). Acepta la imagen de la novela para la vida o del personaje para la persona como síntesis (y acceso) de una metafísica que, en lo fundamental, hace suya (aunque no llega a delimitar con precisión los puntos que no comparte). Pero rechaza la ética que lleva implícita esa metafísica, con un tono a veces imperativo⁸. Su propuesta es la contraria, renunciar a lo programático de la vida, a ese esquema para la vida que entiende que es reductor. Desliga el ser del deber ser, la metafísica (el carácter programático de la vida) de la ética (esa incitación al hombre para perseguir un fin), sometiendo la imagen de Ortega a un interrogatorio más exhaustivo, más crítico, también con las limitaciones que implica darle un molde a la vida. Entiende, como Ortega, que el personaje es una buena analogía para la comprensión de la persona, pero el rasgo que los vincula es para Zambrano negativo. Rechaza del personaje de ficción su *novelería*, una condición que también encuentra en la vida de las personas. Lo que, aunque con otra perspectiva (y otra valoración), explica la metafísica que Ortega escribe a partir de 1929 para limar cierto irracionalismo de su temprana razón vital⁹. Al asimilar para su filosofía la

⁸ Escribe Ortega en la segunda parte de *La rebelión de las masas*: «Si esa vida mía, que solo a mí me importa, no es entregada por mí a algo, caminará desvencijada, sin tensión y sin forma» (IV, 466).

⁹ Al contrario que Zambrano, Eduardo Nicol entiende precisamente que el error de Ortega es ese matiz irracionalista en su filosofía (previa a la razón histórica) al pensar que la realidad con la que trabaja la razón es en principio irracional. Escribe Nicol en *Historicismo y existencialismo*: «Es muy dudoso que los supuestos vitales del filosofar sean constitutivamente irracionales; más dudoso todavía es que la realidad, de la cual se ocupa la razón, sea ella misma irracional, y como tal aparezca ante el conocimiento filosófico. De esta manera, la obra de la filosofía sería como una imposición arbitraria de la razón sobre la realidad. Sin embargo, esta es la forma que toma en Ortega la idea de un condicionamiento situacional de la filosofía». (Nicol, 1960: 244).

imagen de la flecha o el arquero de Aristóteles (confundidos también aquí el sujeto y el objeto): «No es que en la vida se hagan proyectos, sino que toda vida es en su raíz proyectos, sobre todo si se galvaniza el pleno sentido balístico que reside en la etimología de esta palabra. Nuestra vida es algo que va lanzado por el ámbito de la existencia, es un proyectil, solo que este proyectil es a la vez quien tiene que elegir su blanco», escribe en «El hombre a la defensiva», que publica en septiembre en Buenos Aires (Ortega, 2004, II, 736).

Para la réplica Zambrano concentra su argumentación en su reencuentro con Galdós, cuando vuelve a escribir de *Misericordia* en 1960, mucho después de su primera tentativa. Ortega escribe de Pérez Galdós solo una necrológica y algún apunte rápido. Zambrano, en cambio, retoma su defensa del realismo como premisa para un estudio que trasciende lo sugerido por el título: *La España de Galdós*. El realismo —esa forma de estar en el mundo, de mirar el mundo admirándose sin pretender reducirlo a nada (Zambrano, 1996: 35)— es su alternativa a la violencia que todo sistema filosófico impone a lo conocido. En principio una teoría del conocimiento (una actitud para el conocimiento) que propone frente a la abstracción la búsqueda de esos claros del bosque —lugares privilegiados en que se crea un medio de visibilidad (Zambrano, 2011b: 523)— que en Galdós son algunas de sus novelas menores, por ser en las que su presencia más se borra, en las que, de algún modo, actúa con esa pasividad que Zambrano reconoce (y valora) en los poetas: como si esas obras hubieran brotado por sí mismas, escribe, como si sus criaturas, lejos de ser la realización de un esquema, se le hubieran ido de las manos (Zambrano, 2011b: 525). Aunque Zambrano diferencia a Nina del resto de personajes de *Misericordia*: destaca su comportamiento en oposición al del resto. Como los grandes personajes (Don Quijote, por ejemplo), Nina escapa de la ambigüedad inherente al personaje de ficción: una excepción con la que Zambrano desliga su propuesta ética del marco general de la metafísica existencial para la que los personajes funcionan como término de la comparación, para mostrar la naturaleza de las personas a partir de la hipérbole de la ficción.

Ortega se queda en la comparación con el fin de destacar solo el papel creativo del individuo para darle contenido a su propia vida: a un tiempo novelista y personaje, con el argumento para su vida que se escribe él mismo. No le preocupan las incoherencias y los espacios en blanco de su estética —de reconstruirla a partir de sus notas dispersas (y muchas veces escoradas, por intereses lejos del arte)— y de su metafísica, en la que queda apoyada o apuntada. En *La España de Galdós* Zambrano se exige una mayor precisión para escrutar las imágenes y sacarles información revelada. No equipara personaje y persona, su comparación supone una escala o una gradación en su ambigüedad, en la que los rasgos exagerados del personaje permiten ver también lo que de novelaría hay en la persona. Escribe: «Nada hay más ambiguo que un personaje de novela: la ambigüedad que envuelve a toda humana criatura parece llegar al extremo en el personaje novelesco [...]. El personaje de novela se sueña y ensueña a sí mismo, se mantiene en vilo por este su soñarse y ensoñarse, lo que se añade a la inicial trágica ambigüedad de la criatura humana, tan dada a no reconocerse» (Zambrano, 2011b: 530). De los personajes escribe de su carácter fantasmagórico, de su desvanecimiento del ser, de su decadencia suprema, por reducir la vida a lo que creen que es su vida o lo suyo de la vida (Zambrano, 2011b: 534). Un extremo al que se orienta pero no llega la persona que

sacrifica su vida al ser¹⁰: sonsacada también a la estética una teoría metafísica, pero sin querer hacer pasar la imagen por una identificación exacta (o sin más alcance que lo literario); solo como referencia (cierta proximidad) para llevar de la estética a la metafísica, con su lectura de Nina, su propuesta ética de rebelión contra la novelería como condición intrínseca del personaje y la persona. Escribe para su análisis estético o literario: «Una verdadera historia sería aquella que no novelizase la vida, que fuese paso a paso el camino que alguien hace por necesidad adentrándose en la vida, viviéndola; y donde, si sacrificio hay, no sea a ningún “ser” proyectado, inventado, imaginado; donde el sacrificio mismo no sea ni tan siquiera sabido. Un sacrificio no contaminado de ansia suicida» (Zambrano, 2011b: 536).

Solo Nina vive la vida, escribe. Porque en *Misericordia* solo ella no lleva ninguna máscara, es anónima, invisible. En vez de consumir su vida por ser, el ser se le deshace en vida. El pie —convertida su actitud en la excepción— para una explicación metafísica de calado que hace del isomorfismo de la vida con la novela una condena (una reducción o empobrecimiento): «Solo Nina vive la vida. La vida más que su vida, pues el que vive *su vida* es justamente el que está viviendo una novela, la vida encumbrada y decaída en novela. Encumbrada por tener un argumento ostensible, revelado ya a ese que lo vive, que así sabe lo que está viviendo y a ello se va acomodando insensiblemente, y a ello se va *reduciendo*, abstrayéndose también del resto, es decir, de la vida propiamente, manteniéndola fuera de ese lugar por donde camina su esquema. El personaje de novela y los que en realidad viven así *su vida* sacrifican la vida reduciéndola a un esquema, a una abstracción. Se diría que sacrifican la vida al ser que creen ser» (Zambrano, 2011b: 531). El infierno que viene a ser la vida como novela, como ofrenda a la ficción (Zambrano, 2011b: 521). La equiparación —que en Ortega es general, pretendidamente neutra o cándida— es reducida por Zambrano a solo una actitud posible ante la vida que, al programarla, al ceñirla a un esquema, acaba por limitarla, por reducirla. La vida —advierte, estirando esa metafísica de la razón vital hacia lo irracional— es confusión, nada vivo es claro y distinto. Eso mismo que el realismo de Galdós revela¹¹.

¹⁰ Hace explícito el matiz: «No puede una persona quedar en personaje de novela por muy novelesco que sea lo que le pase. Y la persona sí puede, plenamente, sacrificar la vida al ser y quedar con vida y siendo con un infinito riesgo» (Zambrano, 2011b: 532).

¹¹ Escribe en *La España de Galdós*: «La vida es ante todo esa confusión en que las criaturas vivientes se debaten. Nada vivo es inicialmente claro y distinto, sino esa ilimitación de la avidez que busca a la par extenderse y crear cuerpos, formas, unidad. Y esa avasalladora fuerza que, al concretarse en un “ser”, parece a la par salvarlo y arrastrarlo en una avalancha en la que no puede respirar. Y esa absoluta necesidad de tiempo, de un tiempo propio que la vida en su correr precipita, ese asfixiarse en el tiempo. La imposibilidad de vivir que sufre el que está vivo, pues que hasta la muerte se une con la vida en exigir que se esté vivo del todo. Galdós nos presenta la confusión, la avidez, la proliferación de la vida y su apetencia de corporeidad. A esto se le ha llamado “realismo”, como a casi todo lo que de España alcanza una cierta visibilidad. No sé si se ha notado que también ofrece una claridad que se alarga en camino, un horizonte que se abre sin término, y aun un centro, todo ello sin abandonar este lugar de la vida». (Zambrano, 2011b: 539-540).

4. BIBLIOGRAFÍA

- CEREZO, P. (ed.) (2005), *Filosofía y literatura en María Zambrano*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MARIAS, J. (1970), *Antropología metafísica*, Madrid: Revista de Occidente.
- (1959). *La escuela de Madrid*, Buenos Aires: Emecé.
- (1997). *Persona*, Madrid: Alianza.
- NICOL, E. (1960), *Historicismo y existencialismo. La temporalidad del ser y la razón*, Madrid: Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004), *Obras completas* (10 tomos), Madrid: Taurus.
- RAMÍREZ, G. (2004), *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid: Devenir.
- RIERA GUZMÁN, C. (2005), *Entre el alba y la aurora*, Barcelona: Icaria.
- SAVIGNANO, A. (2005), *María Zambrano: la razón poética*, Granada: Comares.
- UNAMUNO, M. (2009), *Cómo se hace una novela*, Madrid: Cátedra.
- ZAMBRANO, M. (1986), *De la aurora*, Madrid: Turner.
- (2011a). *España, sueño y realidad, Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2000a). *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza.
- (2000b). *La agonía de Europa*, Madrid: Trotta.
- (2011b). *La España de Galdós, Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1991). *Los bienaventurados*, Madrid: Siruela.
- (1996). *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid: Endymion.

UNIR, Universidad Internacional de la Rioja
Fundación Escritura(s)
ferrari@fundacionescrituras.org

ENRIQUE FERRARI NIETO

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2015].