

Del género a la crítica: estrategias lectoras comunes entre Miguel de Unamuno y María Zambrano

MARIANO SABA

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen: Los abordajes literarios de María Zambrano continúan produciendo interrogantes en torno a los alcances de sus estrategias críticas. En este sentido, la pregunta por una teoría de los géneros subyacente a ciertos postulados de la autora, no sólo permite reflexionar en cuanto a su percepción de lo literario como forma de cierta filosofía soterrada, sino también revisar su definición de novela como vehículo privilegiado de una «necesidad de la vida». A partir de esta idea, resulta posible hallar familiaridades con el legado quijotista unamuniano y entender la operación crítica concreta que ejerce con la ponderación de *Misericordia*, de Galdós.

Palabras clave: crítica, María Zambrano, Miguel de Unamuno, género literario, novela

From Genre to Critique: Common Reading Strategies between Miguel de Unamuno and María Zambrano

Abstract: María Zambrano's literary approaches continue to raise questions about the scope of her critical strategies. In this sense, the question about her underhanded theory of literary genres not only allows us to reflect on her perception of literature as a vehicle of a certain hidden philosophy, but also to review her definition of the novel as a privileged shape of a «necessity of life». From this idea, it is possible to find familiarity with the Unamunian legacy and understand the specific critical operation that Zambrano achieves with her reading of *Misericordia*, by Galdós.

Keywords: criticism, María Zambrano, Miguel de Unamuno, literary genre, novel

Muchas veces se han discutido los contornos específicos de la crítica en María Zambrano. Y sin embargo, la cuestión de sus acercamientos a lo literario continúa estimulando cierta reflexión sobre la particularidad de sus estrategias. En este sentido, y atendiendo a sus diversos postulados en torno a los géneros, conviene revisar esa insistente operación lectora por la cual Zambrano suele producir una «transfiguración genérica» de las obras abordadas. Esta modalidad presenta claras afinidades con recursos unamunianos, lo que resulta todavía más elocuente si se contempla, además, la lectura que la autora hizo de *Vida de Don Quijote y Sancho* en términos de guía o confesión. A partir de tal nexo, puede considerarse la interpretación zambraniana de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, como variante crítica de una exégesis simbólica ya antes usual en Miguel de Unamuno, aun cuando entre ambos quepa distinguir la ponderación de modelos ficcionales diversos para la centralidad del campo literario español.

Bajo este vector de análisis debe entonces configurarse un derrotero abarcador capaz de revisar, en primer lugar, una potencial propuesta sobre el concepto de género literario que podría adivinarse en los planteamientos teóricos de María Zambrano; y, en segunda instancia, focalizar en la propia crítica literaria de la escritora malagueña, entendida a partir de sus resonancias unamunianas y de la innovación que sus lecturas en torno a Galdós posibilitaron en el canon tradicional. Esto confirmaría la dimensión confesional que Zambrano asignó a *Misericordia*, instituyéndola como clave simbólica para el problema filosófico de la «novelería» española.

1. Una necesidad de la vida: Zambrano y los géneros literarios

Tal como ha explicado oportunamente Ana Bundgaard, Zambrano se inscribe en la teoría de los géneros expuesta por José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, considerando la salvedad de que la discípula:

insiste más en lo ontológico, históricamente determinado, que en lo morfológico, pues en su opinión los géneros son «formas de la conciencia» y a cada época le corresponde un nivel más alto de conocimiento que se refleja en el género predominante en una época dada. (Bundgaard, 2001: 50)¹

¹ Ortega y Gasset se ocupa específicamente del tema de los géneros literarios en *Meditaciones del Quijote*:

Sin embargo, resulta pertinente señalar al respecto de esta cuestión, la doble filiación que puede intuirse en la concepción zambranianiana de los géneros. Más allá de los planteos de Ortega, dentro de este asunto es reconocible la incidencia que tuvo en Zambrano el modelo de exégesis filosófica con que Unamuno abordó textos canónicos como el *Quijote*. En esta línea, en vez de insistir en la sola persistencia de un vector cohesivo, debería considerarse la innovación de estos abordajes como sumatoria de aportes complementarios dentro de un entramado discursivo más amplio que fue pudiendo constituirse en el campo intelectual hispánico desde fines del siglo XIX. La invitación a suspender la posible linealidad de estas «influencias», y de pensar más bien la particularidad de una *crítica simbólica*, relativa a la exégesis filosófica de lo literario, vendría a permitir la descripción de una «formación discursiva» en términos foucaultianos, y a considerar que esa formación discursiva, con sus procedimientos específicos, fue capaz de hacer emerger ciertos objetos privilegiados, entre los cuales deben contarse el *Quijote*, la tragedia o la propia novelística de Galdós². En este sentido, si se observa el plano discursivo en torno a la crítica literaria como modo de exégesis filosófica, los encuadres de Unamuno y de Zambrano resultan muchas veces coincidentes. Dentro de la ensayística unamuniana, destaca por ejemplo *Sobre la filosofía española (diálogo)*, de 1904, donde se afirma:

Dicen que podrá haber filósofos españoles, pero que no hay una filosofía

allí se distancia de la antigua poética y define que los géneros no son, en su opinión, meras estructuras formales. Suscribiendo la idea flaubertiana de que «la forma sale del fondo como el calor del fuego», establece que «los géneros literarios son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética» (Ortega y Gasset, 1976: 100). En esta línea el filósofo entiende los géneros como «ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas» (101). El vínculo de Zambrano con la conceptualización de la teoría de los géneros de su maestro ha sido desarrollada por Patricia Palomar Galdón, quien ha enfatizado la forma en que la autora innova sobre el legado de Ortega y Gasset, refiriéndose a los géneros ya no como meras categorías estéticas, sino como formas de pensamiento resultantes de diferentes necesidades de la vida según las épocas. Tal argumentación le habría permitido incluso expandir la noción: «al escoger la expresión “formas de pensamiento” elude añadir la palabra “literario” a “géneros” y así consigue incluir otras disciplinas como la filosofía» (Palomar Galdón, 2017: 91-92).

² Michel Foucault ha definido en *La arqueología del saber* su propuesta de no tratar los discursos como «conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino hacerlo, en cambio, como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan» (Foucault, 2015: 68). En este sentido ilumina el proceso de delimitación de la crítica literaria que a lo largo del siglo XIX deja de tomar la obra como objeto de gusto que hay que juzgar, y lo hace como lenguaje a interpretar. Así, como formación discursiva, ve que la crítica genera una serie de estrategias específicas e identificables. Lo interesante es pensar que en la deriva de ese mismo juego de relaciones puede objetivarse también una vertiente fronteriza relacionada con lo filosófico que otorga a cierto tipo de criticismo reglas particulares, ligadas a lo exegético.

española. Y no la hay, no, fuera del sentido vulgar que suele darse al vocablo, al decir, v. gr., que aceptamos nuestra derrota con mucha filosofía. [...] Nuestra filosofía, si así puede llamarse, rebasa de casilleros lógicos. Hay que buscarla encarnada en sucesos de ficción y en imágenes de bulto. En *La vida es sueño* o en el *Quijote*. (Unamuno, 1951b: 211)

Esta idea, esgrimida por el escritor vasco en muchas otras oportunidades, promueve la misma perspectiva de lectura que adopta Zambrano en su artículo *El problema de la filosofía española* (de 1948), donde sostiene:

sucede que el pensamiento español, y sobre todo la metafísica española, anda dispersa en novela, poesía, cuentos y hasta refranes [...] que la encontramos en los lugares más insólitos y alejados del sistema, que anda errante y disuelta y de esta manera, sí, alcanza lo que a los textos estrictamente filosóficos les falta: «vigencia» y «continuidad» [...] (Zambrano, 2011a: 84)

Como puede notarse, existe cierta constante intelectual que legitima desde una aparente heterodoxia la refutación de su carencia: los ataques a España por su vacancia filosófica y científica (de Masson de Morvilliers en adelante) encuentran su contracara en la emergencia de un tipo de abordaje literario capaz de hacer surgir la verdadera filosofía española a partir de una «discursividad» con características muy peculiares. Es decir, parece aceptable que en la frontera entre ciertas positivities estigmatizadas como ausentes en España (desde la historia literaria y la filología, a la filosofía y las ciencias duras), aparezca una nueva formación discursiva, cuasi-disciplinar, que intenta saldar el hiato científico imponiendo un discurso muchas veces sospechado de hibridez o exceso metafísico. Más allá de las opiniones individuales, de una genealogía que seguramente puede rastrearse en los autores que van nutriendo tales enunciados, no queda duda de que se trata además de la articulación de todo un campo, y de que el *Quijote* o Galdós aparecerán allí como objetos privilegiados de dicha articulación. En este sentido, la crítica simbólica –ligada a la percepción de la filosofía nacional–, presenta con claridad lo que Foucault define como «conjunto de reglas para una práctica discursiva» (Foucault, 2015: 90). Algunas de esas reglas, visibles en sus enunciados, recurrentes en un período extenso dentro del campo literario español, pueden arriesgarse en una descripción sintética: la canonicidad de una obra por su dimensión simbólica en cuanto al problema ontológico de la nación;

el uso de la metáfora como tracción principal de la interpretación filosófica (la Esfinge y don Quijote en Unamuno, el agua y Benigna en Zambrano); la legitimación de procedimientos interpretativos cercanos a la exégesis sagrada; etc. Al interior de esta legalidad, cabe focalizar en aquella regla que sitúa cierta invariante esencial como criterio de consistencia para una fenomenología de los géneros (según esta noción, por ejemplo, la novela se definiría por ser la expresión multiforme de la crisis de modernidad).

A pesar de las notables diferencias que mantuvieron entre sí, tanto Ortega y Gasset como Unamuno pensaron la problemática de los géneros como parte de un mandato implícito por subvertir las formas canónicas de una crítica erudita que percibían fosilizada. Al respecto Pablo Muñoz Covarrubias ha destacado el sostenido ataque de Ortega y Gasset a «las formas de la crítica literaria precedente, aquellas que, según el filósofo, iban de la obra al autor y finalmente terminaban con las anécdotas de la vida del artista sin profundizar más allá» (Muñoz Covarrubias, 2021: 215). Sus afirmaciones contra la supuesta incapacidad de Marcelino Menéndez Pelayo para experimentar lo profundo, se asemejan a las insistentes diatribas y sátiras de Unamuno en torno al maestro santanderino y a su praxis crítica (Saba, 2024). Es posible entender esta reacción anti-erudita como una de las resonancias legibles en los abordajes críticos de intelectuales posteriores como la propia Zambrano. Contra esto podría alegarse que la autora fue pródiga en elogios a Menéndez Pelayo, pero es claro que su encuadre de análisis personal habría de diferir en mucho de cualquier historicismo crítico de raigambre romántico-positivista. Y en tal sentido, vale señalar que su propia teoría sobre los géneros literarios refuerza esa distancia con la erudición precedente y se torna nuevo eslabón de continuidad dentro de cierta genealogía propia de la exégesis filosófica de lo literario. Tal como ha señalado Ana Bundgaard, desde la década de los sesenta, Zambrano valora un tipo particular de objeto:

Una literatura que ella lee e interpreta desde su propia visión mística del mundo, proyectando en la lectura más de lo que el texto dice, sobreinterpretándolo, pues Zambrano re-crea en sus lecturas a los personajes de las novelas que estudia, pone en ellos secretos, confesiones, visiones o revelaciones que esos personajes no experimentaron en su realidad ficcional. Desde un enfoque hermenéutico muy peculiar Zambrano usa la literatura como pre-texto o punto de partida para su propio filosofar. (Bundgaard, 2001: 49)

Este juicio no hace más que confirmar la cercanía de Zambrano con un ejercicio reconocible ya en la interpretación unamuniana de los clásicos, desde el *Quijote* hasta los exponentes canónicos del teatro áureo y de la poesía mística³. En ese pivotar sobre la literatura para la génesis del propio filosofar, los géneros pasan a ser no solo moldes ligados a características estéticas sino también accesos a otro tipo de razón ligada a lo creador. Como ha señalado Adolfo Sotelo Vázquez, a partir de *Pensamiento y poesía en la vida española*: «La novela (y también la poesía) pueden ser formas de adentrarse en esa vida misteriosa, pueden ser formas de conocimiento, un conocimiento que podemos apellidar poético» (Sotelo Vázquez, 2017: 102). En Zambrano parecen vincularse, por un lado, la recepción de la literatura como nodo radiante de sentidos filosóficos –vehiculizados por medio de géneros diversos– y, por otra parte, la laboriosa constitución de ese nuevo tipo de razón *poiética* o creadora. Es en esta línea que puede comprenderse la definición que la autora da en su emblemático texto *La confesión: género literario y método*:

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. (Zambrano, 2011b: 44)

En el encuadre zambraniano, es esa alianza entre la literatura y la vida la que determina la existencia de los géneros y sus múltiples características: es la necesidad de la propia vida la que define la existencia de aquello que se reconoce como novela, como poesía, como confesión. Y cabe preguntarse si

³ Conviene recordar aquí lo que ya afirmaba Unamuno en su ensayo *Sobre la erudición y la crítica* (de 1905), acerca de su polémica innovación para la interpretación de los textos literarios. En trance de defender su *Vida de don Quijote y Sancho*, exhibiéndola como pretexto para entretener sus más personales ocurrencias y divagaciones sobre el personaje, explica: «[...] en efecto: es la vida del Ingenioso Hidalgo, según la he vuelto a pensar, en virtud de un perfectísimo derecho que tenemos a apoderarnos de un ente de ficción, que es ya de todos, a arrancarle de monopolios y a transformarlo a nuestro albedrío. Así se hizo en la Edad Media con los héroes de la antigüedad helénica y romana, y así han hecho todos los místicos y teólogos con los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento» (Unamuno, 1951a: 720). Es evidente que para esta instancia Unamuno ya ha moldeado una especie de conciencia sobre otra alternativa crítica para la historia de los textos clásicos de España. Su opción, lejos del abordaje erudito, propone una exégesis más cercana a la reelaboración poética de los símbolos literarios que al rastreo archivístico de sus fuentes o a la reconstrucción filológica de sus sentidos. Ante la exigencia científica «externa» al hecho estético, Unamuno promueve una lectura crítica «interior», que permanezca dentro del plano literario y logre una (re)significación poética, «sacralizada» y presente del objeto que se lee.

no es esta misma justificación la que habilita también en ella una estrategia lectora de «transfiguración genérica», dado que ciertas obras, en contextos vitales diversos a los de su origen, podrían percibirse como condicionadas por necesidades diferentes. Este parece ser un modo viable de contemplar, por ejemplo, las maneras en que la propia Zambrano concibe ciertos hitos de la producción de Unamuno, generando en ellos una dislocación fructífera para su análisis. Cabe recordar al respecto que lee aquella deriva «nivolesca» de *Vida de Don Quijote y Sancho* como si se tratara de un texto a medias entre la guía y la confesión, o interpreta el ensayo de *La agonía del cristianismo* como la más «tremenda» de las autobiografías⁴. Resulta difícil disociar esta operación del propio objeto sobre el que se ejerce: Unamuno mismo se empeñó –como Benedetto Croce– en relativizar la autoridad de los géneros y sus límites. En tal sentido, sus *nivolas* no son más que la prueba irrefutable de aquello que habría podido habilitar, posteriormente, lecturas de sus textos como la que realiza Zambrano, entendiéndolos ya no solamente como resultado de la vida que les dio origen, sino como formas en las que opera *poiéticamente* la vida que los lee.

Considerando esta teoría vitalista de los géneros perceptible en Zambrano, y afirmando su ubicación como lectora en relación con un legado unamuniano resistente a las clasificaciones rígidas, cabe recordar la situación privilegiada que la escritora dispuso para lo confesional. Pareciera que, a su juicio, si cada género obedece a una necesidad de la vida, y a su vez la vida dota de cierta invariante característica al género que crea, sólo la confesión aglutina rasgos abarcadores. Especie de *summa* genérica, dentro de la propuesta zambraniana tal vez pueda intuirse a la confesión como el género cuya necesidad originaria se dio por la expresión de lo propio humano, de aquello capaz de estrechar distancias entre la vida y la razón. Es entendible que en tal sentido lo confesional no sólo constituya un rasgo genérico sino también un método: y en ese carácter metódico suyo, entonces, puede comprenderse que la confesión defina un núcleo esencial de la escritura, una causa transge-

⁴ En su *Unamuno*, escrito hacia 1940 e inédito durante décadas, expresa Zambrano: «Guía y confesión, al par, esta *Vida de Don Quijote y Sancho*, en la que un español se confiesa por todos y confiesa a todos sus mortales ansias por lograr su ser, su terreno ser que también quiere ser divino. Guía, no de perplejos, sino de angustiados, de la que se desemboca en las palabras ya dichas, palabras de teología...» (Zambrano, 2023: 119). Y más adelante: «La carne anhela ir más allá de sí misma; quiere universalizarse, hacerse historia. Don Miguel también quería esto. En su libro *La agonía del cristianismo*, una de las más tremendas autobiografías que se hayan escrito, lo muestra bien claramente: lo quiere todo, todo» (Zambrano, 2023: 155).

nérica del escribir⁵. Toda escritura genuina, entonces, sin importar a qué género pertenezca, tiene así su rasgo confesional. Y esta idea, tratándose de un postulado fundamental, puede haber condicionado los modos «críticos» de Zambrano en abordajes literarios centrales, como el que proyectó en torno a *Misericordia*, tan deudor –en muchos sentidos– de las lecturas «quijotistas» de Unamuno, de los modos de leer filosóficamente los símbolos literarios de una historia en crisis, de entender finalmente a algunas obras canónicas como fragmentos confesionales de la tragedia española.

Es importante enmarcar estos planteos dentro de una concepción «confesional» del propio escribir. Ya en el temprano año de 1934, Zambrano expresaba su idea de «Por qué se escribe» en estrecho vínculo con el carácter de la confesión:

¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué decirlo? ¿Para qué y para quién?

Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. [...] Pero esto que no puede decirse, se tiene que escribir. (Zambrano, 2000: 38)

De esta definición se desprende el carácter confesional de toda escritura: indica Zambrano que «el escritor sale de su soledad a comunicar el secreto» (39) y parece confirmar de esta forma la característica *metódica* de la confesión, presente siempre como rasgo en toda literatura que persiga «el afán irreprimible de comunicar lo desvelado» (39). Ahora bien, si escribir es confesar, este rasgo de lo confesional debe comprenderse también (en esa expansión *metódica* suya) como constante «transgenérica». En este sentido puede arriesgarse que en el encuadre zambraniano todo género recoge –de muy diversos modos– la necesidad de la vida por hallar la revelación de su secreto y así poder comunicarlo. Pero la novela, en la jerarquía genérica que impone la vida moderna, se transforma especialmente en vehículo privilegiado de esa pulsión confesional. Cabe entonces aquí una pregunta complementaria a «¿por qué se escribe?» y que debiera puntualizarse: «¿por qué se escribe

⁵ Con matices, puede ponerse en relación esta idea con la categoría de «escritura del centro» esgrimida por Bundgaard (2001).

novela?». En Zambrano, y a partir del caso concreto de Galdós, esta incógnita parecería despejarse desde la necesidad recurrente que expone el género «novela» de confesar cierto secreto intrínseco a la tragedia del ser español.

2. El caso de la novela en Zambrano: la otra, la misma (crítica)

A partir de la noción de género que parece subyacer a las lecturas zambranianas, la novela adquiere cierta especificidad capaz de iluminar no sólo su valor como forma surgida de una necesidad particular de la vida por develar su propio secreto, sino también como modo de conocimiento alterno al de la lógica racionalista. En su ensayo *La novela: Don Quijote. La obra de Proust* (incluido en *El sueño creador*, de 1965), Zambrano sostiene que la novela es vehículo del despertar, del entrar en el tiempo de la conciencia y, por ende, de la libertad (aunque esa instancia –con la posibilidad de evadir el ensueño de sí– sólo se logre rara vez en el vivir humano).

Y en consecuencia, la novela es el género que mejor recoge la ambigüedad de lo humano, especialmente en la era de la conciencia, a partir del momento en que el hombre descubrió la conciencia y depositó su fe en ella. Así como la tragedia griega es la réplica a la metafísica griega, aunque la preceda, la novela es la fatal contrapartida del racionalismo europeo clásico. (Zambrano, 1986: 78)

Resulta crucial la «invariante» que descubre Zambrano en el género novelístico: su posibilidad de expresar, justamente, un despertar distinto al de lo trágico, «la actualización de la libertad que se da en la novela» (82). La novela es, en este sentido, una de las claves para desarticular la *novelería*, concepto que Zambrano considera como el «creerse ser algo y necesitar de los demás que lo crean» (79). Esta percepción del género como arma contra toda pretensión ilusoria, es la que le permite redimensionar el mito del Quijote en su novedoso abordaje crítico sobre *Vida de Don Quijote y Sancho*, y proponer más bien a la Nina galdosiana, de *Misericordia*, como la heroína que verdaderamente logra trascender, en tanto modelo, para la resistencia ante los embates de la *novelería*.

Zambrano explica en este mismo ensayo que «todo el Quijote es una revelación, humana, más no demasiado todavía, que también en esto se encuen-

tran, novela y protagonista, en el lugar y momento del alba que aún no ha traspasado la novela de la humana libertad» (83). Cabe considerar, así, que si el *Quijote*, en tanto novela, es revelación del secreto pero no lo es en forma cabal, esto ocurre porque hay algo aún contenido en su rasgo «confesional», en su efectiva reacción contra la novelería. Y en este sentido, Zambrano podrá hallar la novela que efectivamente ha logrado atravesar el umbral del alba en *Misericordia* de Galdós, y la encontrará –paradójicamente– a través de (y en contraste con) Unamuno. Pero el desciframiento de tal entramado lector requiere retroceder en el tiempo y recuperar ciertas estrategias pioneras del escritor vasco.

En 1905 Unamuno escribe *Sobre la lectura e interpretación del Quijote*, ensayo donde esgrime una defensa radical de su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Afirma allí que la erudición es una especie de «pereza espiritual» (Unamuno, 1951c: 656), y que «la historia de los comentarios y trabajos críticos sobre el *Quijote* en España sería la historia de la incapacidad de una casta para penetrar en la eterna sustancia poética de una obra» (656). Esa crítica, signada por el opio de la «cobardía moral» (656), obstaculiza según Unamuno otro tipo de lectura, exegética, comprometida con la extracción de la filosofía española oculta en la propia literatura nacional: una lectura quijotista enfocada en el «sentido simbólico o tropológico» (659) de un libro que ve asediado por literatos a los que califica de «masoretas» (659) y «cervantófilos» (664). Aquel mismo año insiste en su artículo *Sobre la erudición y la crítica*: «Constantemente, al comentar el *Quijote*, dejo a Cervantes afuera y no me interesa ni poco ni mucho lo que quiso decir...» (Unamuno, 1951a: 719). Añade aquí Unamuno que, lejos del esoterismo, sólo ha buscado señalar la analogía entre la vida de Don Quijote y la de San Ignacio, como forma de evitar la «paleontología» crítica y volcar sus esfuerzos a la comprensión de la filosofía viva de España. Y es en este punto donde podría comprenderse la cercanía con ciertos juicios de Zambrano y hasta la superación que implicó la hipótesis de esta autora con relación a Galdós.

Tal como indica Muñoz Covarrubias, a partir de Zambrano la protagonista de *Misericordia* podría leerse como «un símbolo de los valores humanos, de su enaltecimiento, de una misericordia que terminará por unificar a los hombres y a las mujeres de la sociedad» (2021: 218)⁶. Frente al enigma de

⁶ Unamuno dicta telefónicamente su nota necrológica *La sociedad galdosiana*, que apareció en *El Liberal*

Don Quijote, Nina se proyecta como una respuesta. La misma Zambrano lo deja claro en su libro *La España de Galdós*, al enfatizar cuál es la contraposición entre ambos modelos: a su modo de ver, el quijotismo ha nutrido –de alguna manera– esa «novelería» española que Benigna de Casio lograría des-novelizar. Zambrano considera que toda España ha corrido la suerte de Don Quijote, y esto le hace ratificar que «[e]l novelesco mundo de Galdós es consecuencia de que Don Quijote no haya podido ser otra cosa en el mundo –en la historia– que personaje de novela» (Zambrano, 1959: 29). Con las mismas estrategias de exégesis simbólica que Unamuno utilizara en su lectura del *Quijote*, Zambrano focaliza ahora en otro objeto, superador en términos de la soterrada filosofía colectiva. Por eso le resulta tan necesario contrastar ambos personajes cuando explica:

Nina, contrariamente a Don Quijote, recibe sobre sí la novelería que le viene de los demás y del ambiente en que le ha tocado en suerte vivir. Y todo, tan novelesco a veces, lo desnoveliza cuanto puede. Y ella sola resiste la fantasmagoría que arrastra a quienes la rodean, que todos están viviendo una novela, y Nina solamente vive... la vida. (Zambrano, 1959: 26)

Es claro, entonces, que la novela –género según Zambrano de la «revelación», del despertar–, encuentra cierta gradación en su jerarquía canónica a partir del alcance simbólico de sus personajes. Y en este sentido, la lectura zambraniana modifica la preeminencia filosófica del *Quijote*, dimensionando el sentido «misericordioso» de Nina. Dentro de la operatividad discursiva que esta crítica exegética parece haber acumulado con el tiempo, Zambrano subvierte la propuesta unamuniana, enfatizando la «necesidad de la vida» que ha dado en producir un exponente del género capaz de desmontar los males de la «novelería» española, de esa máscara ilusoria cuya funcionalidad pareciera restringir la expresión del propio secreto. En tal dirección, también en *La España de Galdós*, pero en su segunda parte (reiteración de un artículo homónimo de la novela, publicado con anterioridad, en 1938), Zambrano destaca:

el 5 de enero de 1920. Allí afirma: «apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual, uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí, para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo, un Don Quijote...» (Unamuno, 1920: s/p). Es justamente Zambrano quien viene años después a revertir ese juicio de valor demostrando la dimensión de Nina y ayudando a revertir la tibia recepción del autor canario.

Misericordia nos muestra otro misterio, el de la fuerza de cohesión de un pueblo más allá de la locura y de la prudencia, sacando su fuerza de su prodigalidad, su esplendor de su miseria... *Misericordia* es la razón de la sinrazón de España, el orden en el disparate y la locura. Y en este sentido: razón de la sinrazón hecha patente, está más allá del libro genial y profético, más allá del mismo Don Quijote. (Zambrano, 1959: 95)

«Más allá de Don Quijote», define Zambrano, y reafirma la idea de Galdós como creador de una novela realista capaz de representar los hechos históricos pero mostrando «aquello de que tales hechos salen, lo que queda oculto bajo esa trascendencia y que puede ser tomado por simple poso del tiempo, por la vida hermética que no ha logrado trascender» (88). Zambrano describe la novelística de Galdós como nodo de un nuevo género de saber, ligado a una «razón esencialmente antipolémica, humilde, dispersa, misericordiosa» (93). Es en este sentido que su lectura –con modos en los que resuena aún la estrategia quijotista unamuniana– proyecta ahora a Nina en términos de una heroicidad sin precedentes. La reivindicación de Galdós pasa así por haber diseñado un personaje representante de esa razón no «racionalista» sino misericordiosa, creadora, cercana a lo que sería la propia *razón poética* propuesta por Zambrano tiempo después; una razón proclive a resolver la carencia de la cual España –en pleno 1938– adolece. Así, con armas unamunianas, Zambrano lee simbólicamente *Misericordia*, posicionándola en el centro del canon galdosiano, como modo de trascender la «novelería» quijotista y alcanzar una filosofía capaz de suturar el quiebre social de España. «El mundo de *Misericordia*» –afirma Zambrano– «es ya una lucha entre la generosa prodigalidad popular y la rencorosa inhibición, el miedo a la vida» (101).

3. Legado y disrupción en la crítica heterodoxa: algunas conclusiones.

A partir de estas cuestiones, vale entonces arriesgar que Zambrano no genera una lectura crítica tradicional, sino que propone una teoría de los géneros capaz de contener un abordaje de la literatura como síntoma múltiple de las diversas «necesidades de la vida», y también de la filosofía que pulsa justamente por debajo de esas necesidades. Desde su percepción, la novela adquiere la característica invariante de portar una clave del «despertar», lo que la torna ejemplo significativo para considerar las estrategias críticas zambranianas. Específicamente, sus postulados sobre la novela de Galdós

exhiben cierta exégesis simbólica muy cercana a la que Unamuno había defendido en su momento como clave para la percepción de la filosofía soterrada en la literatura canónica española. Lo paradójico es que, a pesar del encuadre coincidente, la lectura de Zambrano modifica la centralidad del canon unamuniano, situando a Nina en el lugar de Don Quijote. De este modo, puede considerarse que Zambrano desmonta el «yo sé quién soy» quijotista, concibiendo al personaje de Galdós como aquel que puede desarmar toda la novelaría de esa identidad ficcional, culpable en buena parte del declive trágico español.

Al respecto de este recorrido puede considerarse que la apelación de Zambrano al campo literario busca claramente un cúmulo de significaciones que estimulen su propio filosofar, pero –al igual que ocurrió oportunamente con las lecturas «simbólicas» de Unamuno en torno al *Quijote*, a Calderón y a la poesía mística–, los alcances de sus postulados pueden registrarse también como aportes concretos a la complejización del canon literario español. Al punto de que sus innovaciones lectoras (desde la transfiguración genérica a la revalorización de la novela galdosiana) no pueden desconocerse como una enorme contribución a la comprensión del campo literario per se. Es decir, esa especie de familiaridad «estratégica» con el carácter simbólico de la exégesis unamuniana tiene además un efecto crítico en términos tradicionales y, curiosamente, opuestos a los buscados por el escritor vasco. Allí, en el centro del canon donde estaba situado Don Quijote, Zambrano logra ubicar a Nina no sólo por tratarse de una heroína capaz de «deshacer» la *novelería* hispánica, sino también por resultar un verdadero modelo ficcional ajustado a aquella característica intrínseca del género «novela» que ella misma iría a destacar: la característica de vehiculizar una necesidad de la vida ligada, justamente, al «despertar».

Bibliografía

- BUNDGAARD, Ana (2001). «Los géneros literarios y la “escritura del centro” en la obra de M. Zambrano», *Aurora*, n°3, págs. 43-51.
- FOUCAULT, Michel (2015), *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- MUÑOZ COVARRUBIAS, Pablo (2021), «Vidas anónimas con sus infinitas

- raíces: Misericordia en las lecturas de María Zambrano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIX, n°1, págs. 199-233.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976), *Meditaciones del Quijote / Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa Calpe.
- PALOMAR GALDÓN, Patricia (2017), *El género literario en María Zambrano. Una propuesta interpretativa de la confesión*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona]. Depósito Digital de la Universidad de Barcelona. Disponible en <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/119602>.
- SABA, Mariano (2024), *El erudito y la esfinge. En torno al vínculo entre Unamuno y Menéndez Pelayo*, Buenos Aires, Eudeba.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2017), «María Zambrano y la novela: una nueva forma de conocimiento», *Aurora*, n°18, págs. 90-102.
- UNAMUNO, Miguel de (1920), «La sociedad galdosiana», *El Liberal*, Madrid, 5 de enero de 1920, s/p.
- UNAMUNO, Miguel de (1951a), «Sobre la erudición y la crítica», en *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar, págs. 711-734.
- UNAMUNO, Miguel de (1951b), «Sobre la filosofía española (diálogo)», *Ensayos*, tomo I, Madrid, Aguilar, págs. 553-568.
- UNAMUNO, Miguel de (1951c), «Sobre la lectura e interpretación del Quijote», en *Ensayos*, tomo I, Madrid, Aguilar, págs. 655-672.
- ZAMBRANO, María (1959), *La España de Galdós*, Madrid, Taurus.
- ZAMBRANO, María (1986), «La novela: Don Quijote. La obra de Proust», *El sueño creador*, Madrid, Turner.
- ZAMBRANO, María (2000), «Por qué se escribe», *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, págs. 35-44.
- ZAMBRANO, María (2011a), «El problema de la filosofía española», *Escritos sobre Ortega*, Madrid, Trotta, págs. 170-175.
- ZAMBRANO, María (2011b), «La confesión: género literario y método»,

Confesiones y guías, Madrid, Eutelequia, págs. 37-100.

ZAMBRANO, María (2023), *Unamuno*, Madrid, Penguin Randomhouse / DeBolsillo.