

LAS PERIPECIAS DE LA SUBJETIVIDAD Y DE LA ALTERIDAD EN UNAMUNO Y ZAMBRANO

The paths of subjectivity and alterity in the works of Unamuno and Zambrano

Ricardo TEJADA

Universé du Maine, Le Mans, Francia
tejada.ricardo@orange.fr

RESUMEN: El problema de alteridad es absolutamente central en la obra de Unamuno. Es una modalidad de ensayo (los *Monodiálogos*) la que explora la cuestión del otro en el interior del sujeto. A partir de esta problemática inicial, Unamuno va a desarrollar esta cuestión en otros géneros más propiamente literarios: el relato, el drama y la novela. Es en *Tulio Montalbán y Julio Macedo* y en *El Otro* en donde analiza las paradojas trágicas del desdoblamiento de personalidad. María Zambrano da cuenta de esta última obra en una reseña de 1933. Posteriormente, *El hombre y lo divino* y *Delirio y destino* son, en cierto sentido, una respuesta a las antinomias de la alteridad en Unamuno y una tentativa de resolverlas.

Palabras clave: Unamuno, Zambrano, alteridad, subjetividad, ensayo, autobiografía, (s. xx, España).

ABSTRACT: The problem of alterity is at the heart of Unamuno's works and it is through the modality of the essay (*Monodialogues*) that he explores the question of the other's interiority with the subject. Striking out from this literary field, Unamuno will expand the question to other more literary genres such as the short story, drama or the novel. In *Tulio Montalban and Julio Macedo* and *The Other* he analyzes the tragic paradoxes of the doubling of the personality. Maria Zambrano echoes the latter work in a review in 1933. *Man and the Divine* and *Madness and Destiny* are, in certain respects, responses to the antimonies of alterity in Unamuno's works and are attempts at resolving them.

Key words: Unamuno, Zambrano, alterity, subjectivity, essay, drama, autobiography (in 20th century Spain).

La obra y la personalidad de Miguel de Unamuno representaban, para quienes nos habíamos formado en los años ochenta en el ambiente de la llamada «filosofía radical» española y del postestructuralismo, un verdadero anacronismo. Sentimiento trágico, religión agónica, neocasticismos de diverso pelaje, supuestos preexistencialismos, liberalismos decimonónicos: todo esto nos daba la impresión de ser una vieja reliquia sin interés alguno. Sin embargo, los actos en torno al cincuentenario de su muerte, así como las reediciones de algunas de sus libros más importantes, nos pusieron en la pista de un narrador con mayor brío de lo que nos imaginábamos. También nos permitieron conocer al primer pensador que había encarado con mínima honestidad y lucidez, unas veces dando en el clavo, otras no, la enrevesada madeja vasca, lo cual, teniendo en cuenta el dramatismo de aquella década en el País Vasco, adquiriría una especial significación. Estas dos vías nos permitieron ahondar en un pensamiento del que, a pesar de todo, y de manera global, no sacábamos mucho de provecho.

El hueso más duro de roer era, por múltiples razones, la cuestión del sujeto. Familiarizados con la fragmentación plural de la subjetividad (Deleuze) y la ausencia del autor en los estratos de discursividad de la historia (Foucault), convencidos además de la esterilidad del sujeto moderno cartesiano, dominante y objetivador de la naturaleza (Heidegger), el «yoísmo» unamuniano¹, y su preocupación por la inmortalidad, no podía parecernos más que una protesta patética o, en el mejor de los casos, una actitud histriónica. Esto es lo que globalmente pensábamos en aquellos años y aquí procuro transcribir esa actitud intelectual con la mayor sinceridad y crudeza. Era normal que en esas circunstancias nos orientásemos, más tarde, hacia el perspectivismo orteguiano, que nos ofrecía mayores amarres con la modernidad que vivíamos.

El sentido global de este artículo es el de reparar en parte este menosprecio injustificado, precisamente incidiendo en la tan traída cuestión de la subjetividad. Como suele ocurrir muchas veces, uno suele retornar a ciertos pensadores de la mano de otro pensador y esto es lo que ha ocurrido. El pensamiento de María Zambrano había sido una lectura que nos había deslumbrado en aquellos años ochenta sin saber muy bien qué hacer con él. El estudio de la obra de Ortega a fines de los años noventa nos permitió volver a acercarnos al pensamiento de su discípula y de rebote incidir en una problemática que nos parecía compartir con Unamuno. Los viajes filosóficos deparan estas agradables sorpresas...

En realidad, debajo de la costra del don Miguel «yo-yoísta», se puede detectar una interrogación fundamental sobre la alteridad alojada en el interior del sujeto. No es baladí el hecho de que sea el ensayo, y, en particular, una especie de subgénero que él inaugura, los *monodialogos*, el vector inicial de esta investigación.

1. Sobre esta cuestión puede consultarse GARAGORRI, Paulino. *La filosofía española en el siglo XX. Unamuno, Ortega, Zubiri*, Alianza Universidad, pp. 173-174. Aprovecho la ocasión para agradecer a Ana Chaguaceda, directora de la casa-museo Miguel de Unamuno, y a todo el personal, por su amabilidad y profesionalidad a la hora de orientarme en los archivos de la casa-museo, allá por el verano de 2005.

Una peculiar forma ensayística logra ensayar, y valga la redundancia, nuevas formas de subjetivación. Estamos, así pues, ante una verdadera investigación o indagación del otro que nos conforma en nuestra subjetividad. Lo interesante de todo este asunto es que no sólo es el ensayo la espoleta de esta búsqueda, sino que ésta se despliega en múltiples géneros (el drama narrado, el teatro y la novela no convencional) que él va a explorar, con desigual habilidad artística, pero con una rotunda modernidad que es preciso subrayar. Unamuno despliega, a lo largo de los treinta últimos años de su vida, toda esta paleta de recursos expresivos con el fin de comprender mejor lo que es seguramente para él un enigma: por qué nunca llegamos a ser «uno», siendo, al contrario, otro de otro. El drama estaba servido puesto que la imposibilidad de ser uno mismo, de coincidir consigo mismo, de alcanzar una pacificación amorosa del sujeto, conducía a la muerte, a través del suicidio, única posible paz definitiva de la escindida identidad. María Zambrano se hace cargo de esta trágica peripecia e intenta replantear la problemática por medio de la dualidad entre persona y personaje. Pero es en su confesión, *Delirio y Destino*, en donde a partir de una pluralidad de voces del sujeto, establece el imperativo de la comparación ante sí mismo y ante los demás: algo así como la reunión de esas voces en una presencia peculiar. ¿Consigue Zambrano reunir los cabos sueltos dejados por Unamuno? ¿Hasta qué punto su propuesta es una especie de pacificación o de resolución de la antinomia unamuniana? Éstas serán algunas de las preguntas que vamos a plantearnos en este artículo.

La escisión o desdoblamiento del sujeto es esencial si queremos comprender el sentido de la obra de Unamuno en un contexto histórico en el que la identidad del hombre moderno se resquebraja. La Guerra del 14 y el advenimiento de los totalitarismos, el progreso tecnológico desaforado, las tensiones y contrastes entre nuevos modos sociales y las rigideces de la sociedad burguesa, en fin, la crisis religiosa y, en general, la crisis de toda transcendencia, explican en cierta medida el tambaleo al que se somete la identidad del yo. Entre tanto, Freud procede a un descentramiento de la vida consciente. Pero lo que aquí nos interesa subrayar es que, como lo han demostrado los estudios clarividentes de Gladys Swain y de Marcel Gauchet, se produce, al entrar en el siglo xx, una vivencia diferente del sujeto. La progresiva desaparición de la histeria a lo largo del siglo xix, entendida como la patología por excelencia de la mujer, apunta a un nuevo modo de vivir el cuerpo propio como un elemento integrante de la personalidad. Ya no es el elemento corporal la alteridad que nos impide el contacto con el más allá, con lo invisible, aquello que nos puede desposeer de nosotros mismos, sino que es algo que anida en la intrincada complejidad de nosotros mismos. La desaparición histórica de los casos de poseídos y endemoniados había sido ya uno de los múltiples fenómenos reveladores en los inicios de la modernidad. La individualización subsiguiente de la locura es otro más. Este desplazamiento o giro axial en la historia de la subjetividad moderna provoca el que la transcendencia pase de pertenecer al mundo de los espíritus, luego de la divinidad, para alojarse progresivamente en nuestra propia interioridad. Severa y lúcida lección la que nos enseña Gauchet: lo que ganamos en posesión liberadora de nosotros mismos lo perdemos en un sinfín

de inaprensibles exterioridades que horadan literalmente nuestra identidad subjetiva. Somos respecto a nosotros mismos un «conocido desconocido»².

No es tampoco casual el que una personalidad coetánea de Unamuno, Paul Valéry, tan diferente de él, pero al igual que él, poeta, ensayista e intelectual, se preocupe también, en estos años iniciales del siglo pasado, por el desdoblamiento del sujeto. Para Valéry, ser consciente es un acto reflejo. No podemos sernos presentes, sino que precisamos, de alguna manera, reconquistarnos a nosotros mismos, encontrarnos en esta reversibilidad del reflejo reflejado. El yo induce al yo, creando un yo-otro, dice el escritor francés. Estar solo, ser en la soledad, «es estar con uno mismo, es ser siempre Dos» pues sin esta diferencia o división interna en nosotros no podríamos tener comercio con el prójimo. No cabría acoger la voz y la audiencia del otro ante el que estamos si previamente no hubiese en nosotros una voz y una audiencia del otro que nos constituye. Si, por otro lado, pretendo pensar lo que pienso que estoy pensando, en una carrera al infinito, llego a la conclusión de que nunca soy «esto», aquello que un pensamiento definitivo podría definirme. A fuerza de auscultarme se me escapa mi propia identidad como arena entre las manos y me alejo de mí mismo. Y concluye Valéry: «Lo que yo albergo de desconocido acerca de mí mismo es lo que me hace ser yo»³.

Seguramente, antes de que Unamuno comenzase a hablar explícitamente de este problema, lo había experimentado en carne propia. Es muy probable que la relación que tuvo con su madre y luego con su esposa, que podríamos resumir de manera muy atropellada calificándola de amor y temor oblativos, tuvo mucho que ver en su manera de tratar con el otro. Su famosa crisis religiosa de 1897 ahondó seguramente este aspecto. Otro tanto podemos decir de su relación con uno de sus hermanos, al cual le corroía, al parecer, la envidia. No podemos tampoco olvidar el impacto profundo que supuso para él salir del regazo de la comunidad vasca a la intemperie castellana. O, sin ir más lejos, y enlazado con esto, el doloroso aprendizaje de ser adulto y dejar de ser niño. Todas estas polaridades, (hombre/mujer, hermano/hermano, hombre/Dios, castellano/vasco, niño/adulto), van trabajando desde abajo, con poderosa persistencia, el modo de pensar del autor de *Paz en la guerra*.

Unamuno se siente a menudo otro, en lucha constante consigo mismo⁴. Se siente profundamente liberal, pero ve en el carlismo una especie de democratismo libertario. Sus ansias de justicia social se ven contrabalanceadas por su deseo de inmortalidad. Tiene que ejercer de profesor universitario, pero su lucha está afuera, en

2. Consúltense los libros siguientes: GAUCHET, Marcel. *L'inconscient cérébral*, Seuil, 1992; SWAIN, Gladys. *Dialogue avec l'insensé*, précédé de *À la recherche d'une autre histoire de la folie* par Marcel Gauchet, Gallimard, 1994.

3. Citado en GAUCHET, M. *op. cit.*, p. 170.

4. José Ferrater Mora afirma lo siguiente: «el único «principio formal» (...) que domina el pensamiento de Unamuno. Puede formularse como sigue: «ser, es ser (existir) contra sí mismo», en *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Alianza Universidad, 1985, p. 44.

los mítines y en la prensa diaria. Quiere ser lo uno y lo otro, en permanente guerra fratricida. Es de esta experiencia de la escisión de donde surge buena parte de la inspiración de sus ensayos.

1. LOS *MONODIÁLOGOS* O EL JUEGO ESPECULAR DEL YO CON EL OTRO

En un artículo de 1915, Unamuno se plantea la dualidad entre ensimismamiento y enajenación a cuenta de una misiva que un lector o amigo le ha dirigido⁵. Fijémonos, antes de nada, en cómo la cuestión de una posible enajenación derivada de un ensimismamiento sólo se puede plantear en la discusión con un interlocutor. Señalemos también cómo, a lo largo de los años, se desarrollará este tipo de ensayos en forma dialogada, en un inicio entre un amigo y un yo, más tarde entre un personaje de una novela de Unamuno y Unamuno mismo, o sencillamente entre dos personas que pueden ser exteriores al yo ensayista o interiores a él. En los *Monodialogos*, que es como denomina Unamuno a este subgénero creado por él, el «yo» habla consigo mismo de tal manera que no puede hacer otra cosa que hablar con otro que habita en sí mismo⁶.

Pero volvamos a ese juego polar entre ensimismamiento y enajenación del que nos habla Unamuno en pleno fragor de la primera Guerra Mundial. Ya por estos años, se le acusa de egotista, de mostrar impudicamente su yo, cuando en realidad le exigen respeto a la objetividad. El se defiende y replica: os da miedo eso porque cuando hablo de mí yo fuerzo a hablar a vuestro yo. «Cuando les ponen delante, como espejo, otro yo, ven el suyo propio, y al verlo ven que se lo ven los demás»⁷. El motivo del espejo —que, por supuesto, tiene resonancias bíblicas, pero también de otros ámbitos, mitológicos, por ejemplo— hace su aparición y no será la última vez. El espejo es el duplicador y el revelador del yo: ambas cosas. Pero, sobre todo, en lo que aquí quiere insistir Unamuno es en el hecho de que hundiéndonos en nosotros mismos, en nuestra interioridad, hallamos al otro, al otro que son los demás y somos todos, al «yo común», como dice él. De tal forma que él contrapone, de una manera paradójica, el egoísta, que defiende sus intereses y no exalta al yo, al egotista que exalta su yo y, por lo tanto, el yo común. Lo interesante de este asunto es hacer ver que su reflexión sobre el yo proviene de una imagen de su yo que está construyendo cierto público lector suyo y a la que él se opone. Unamuno quiere hacer ver que el desnudamiento de su alma, lejos de mostrar unas ansias exhibicionistas o narcisistas, forma parte eminente de un proyecto de conversión de la ciudadanía. María Zambrano será de los pocos intelectuales que se dé

5. «Ensimímate!», en *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1 de marzo de 1915, recogido en *Monodialogos*, Espasa-Calpe, col. Austral, 1972, pp. 21-26.

6. ¿Pudo inspirarse indirectamente Unamuno de San Agustín, en especial, de su libro *Soliloquia*, publicados en 387, en el que se entabla un diálogo entre San Agustín y su razón, acerca de Dios y el alma?

7. «Ensimímate!», pp. 22-23.

cuenta del shock provocado en aquella época por ese nuevo discurso que habla siempre sin tapujos en nombre propio y dice lo que nadie se atrevía a decir⁸.

En otro ensayo que se titula, haciendo un guiño a su primera novela, «En la paz de la guerra», se nos presenta a un amigo dialogando con el yo autor del ensayo⁹. E insiste: «Hacerse uno espectáculo de sí mismo (...) es poner uno ante sí mismo a la humanidad y es ponerse ante la humanidad uno mismo». Y termina aseverando: «Me levante. Estaba solo. Había estado todo aquel tiempo solo. Mi amigo se disipó como se había formado; volvió a entrar en su limbo. Todo este diálogo no había sido más que un monólogo»¹⁰. El *monodílogo* es así una especie de dispositivo escénico, de aparato teatral, destinado a ensayar el yo, pero el riesgo es el de que dé la impresión de salir hacia el otro cuando, en definitiva, no sale del mismo yo, en otras palabras, de un incansable tartamudeo del yo que no franquea de sus propias fronteras...

Quizá Unamuno entrevió la posibilidad de caer en esta trampa, lo que le indujo a recurrir a la ficción. Bien es cierto que un personaje ficticio, extraído de una obra propia, puede ser considerado, en cierta medida, como un *alter ego* del autor o, por lo menos, como un gajo real o posible de la entera subjetividad. Inventando un personaje, el autor no saldría del perímetro de sus posibilidades reales. Ahora bien, si se introduce dicho personaje en un ámbito textual poco favorecedor de la ficción, pero con capacidad textual de acogerla, como el ensayo y, además, a ese personaje llamado «él» se le hace decir que «no me soñó usted entonces, sino que le soñé yo a usted», dirigiéndose al yo (autor), se le confiere automáticamente una realidad, otro tipo de realidad, de la que en principio carece por ser un ente de palabras¹¹. No es en rigor el personaje el que sale de la órbita subjetiva del autor sino el autor el que, al ser transformado en una especie de humo onírico, deja libre campo a otra subjetividad que por sentirse sin los hilos que le unen al autor, cual si fuera una marioneta rebelde, conmueve los basamentos de la subjetividad burguesa, pero dirigiéndose hacia una subjetividad seguramente más mística que moderna... El personaje literario, en este caso el Augusto Pérez de *Niebla*, no es el fruto de un sueño del autor, sino que cobra vida propia y, consciente de una inmortalidad suya a la que no puede acceder el autor de carne y hueso, le deniega su supuesta realidad. No estamos lejos de la célebre frase calderoniana: «La vida es sueño» que Don Manuel, el descreído párroco de su novela *San Manuel Bueno mártir*, invocará poco antes de morir. Si el único pecado es el de haber nacido, tal y como confirma Don Manuel de un modo tan calderoniano como sofocleano, no

8. Ver ZAMBRANO, María. *Unamuno*, ed. M. Gómez Blesa, Debate, 2003, p. 53.

9. Publicado en *La Esfera*, 25 de marzo de 1916, recogido en *Monodíálogos*, *op. cit.*, pp. 45-50.

10. *Op. cit.*, p. 50.

11. Es el caso del artículo «Vida, guerra, alma e ideas (Coloquio con Augusto Pérez)», publicado en *Nuevo Mundo*, 23 de marzo de 1917, recogido en *Monodíálogos*, *op. cit.*, pp. 63-68. El monólogo de Augusto Pérez en la novela *Niebla*, publicada unos años antes, en 1914, (Alianza, pp. 147-149), es digno de resaltar en cuanto a las peripecias del yo en soledad.

queda más que pedir a los que se quedan en este mundo que sigan soñando, pues la creencia es –dice él– el sueño del pueblo. La creencia en la resurrección de la carne sería el sueño situado en la antesala del «dormir por toda una eternidad sin soñar» que es la muerte¹².

Unamuno era consciente de que un hombre público como él no podía conformarse a la imagen que proyectaban en él, a una realidad que, como afirma él, se convierte pronto en recuerdo. Él debía ser una «esperanza» que depositase semillas en sus lectores de cara a un hombre nuevo. En verdad, ese «otro yo, el que los demás nos forjan, es nuestro asesino; es el asesino de nuestro verdadero yo». La estatua o el cadáver en el que convertían su yo público no dejaba ver su auténtico yo público. En vez de que nos forjen una estatua o de que la forjemos nosotros mismos, era preciso, a su parecer, hacerse un alma, sembrar en el alma del pueblo. Pero, ¿en qué consistía este hacerse un alma? ¿Cómo hacer ver la profunda generosidad allá donde no veían más que pose vacua? ¿Quién era él? ¿Miguel? ¿don Miguel de Unamuno? ¿Un profeta o un intelectual? ¿Un ser necesitado de amor o de veneración? ¿Un ser susceptible de compasión despreciativa o de férreo desdén? ¿De qué padecía Unamuno? ¿De la envidia ajena que tanto le dolía?

Es al final de este año tan crítico para España, 1917, durante el que escribe tantos monodialogos, cuando Unamuno alude por primera vez en estos ensayos al tema de la envidia¹³. El «condenado a la soledad» tiene que hablar consigo mismo, «o, mejor dicho, con aquellos a quienes conoce y que lleva dentro de sí». Por primera vez también, Unamuno cita de pasada la pluralidad de sujetos que hay dentro de uno. Son «óvulos de personajes que todos, por poca que sea nuestra fantasía creadora, llevamos dentro». Ahora bien, la idea sugestiva de una múltiple subjetividad en estado virtual se concretiza, a pesar de esa pluralidad, en forma dual. El «personaje» llamado «P», pues seguimos en otro texto dialogado, afirma: «cada uno de nosotros lleva toda una humanidad dentro de sí, lleva a Adán y a Eva, a Caín y a Abel, a Jacob y a Esaú, a David y a Goliat, a Judas y a Cristo»¹⁴. Unamuno, o una parte de él, su personaje «P», parece creer en la génesis geminada del mundo. Todo se vuelve dos, todo se manifiesta en forma de dos, solo que este dos está marcado, teológicamente hablando. Hay un pecador, un asesino, un impostor, un bruto, un traidor en nosotros. El mal anida en nosotros. ¿Podremos extirparlo? Unamuno afirma, en cualquier caso, la reversibilidad de cada una de las dos partes. El soberbio no se contrapone al envidioso pues la envidia no es sino la soberbia que «no puede brotar hacia afuera» y el soberbio es «el que se cree envidiado» y por creerse envidiado es un envidioso... El dualismo de Unamuno se apura hasta la paradoja... y en forma de confesión. Lo mismo se da en el caso del que se cree perseguido que,

12. *San Manuel Bueno mártir. Cómo se hace una novela*, Alianza, Biblioteca de Autor, 2002, pp. 44-46.

13. «Conversación», publicado en *El Sol*, 23 de diciembre de 1917, incluido en *Monodialogos*, *op. cit.*, pp. 87-90.

14. *Op. cit.*, p. 88.

frecuentemente, es un perseguidor. O del lujurioso que es casto o del escritor solitario, como Balzac, que nos regala toda una humanidad de personajes¹⁵.

En otro monodílogo posterior, de 1918, dos contertulios anónimos –llamados igualmente «P» y «R», por mucho que el primero no pregunte siempre y el segundo no responda siempre– hablan de Daoiz y Velarde¹⁶. Éstos no son en realidad dos personajes históricos ni una sola persona, tal y como el significante podría sugerir, sino «un acto»: el 2 de mayo de 1808. ¿Qué quiere decir con esto, Unamuno? Que el ser de estos dos hombres se concentra en un solo acto. No sabemos si tuvieron conciencia plena de su acto, de su hado, como el héroe trágico, pero en cualquier caso son hombres de un acto, como se puede decir hombre de un solo libro. De forma paralela, cuando la turba actúa conscientemente es pueblo. De cualquier forma, el verdadero héroe es el que tiene personalidad, carácter, «manadero» de una serie de actos unificados, en definitiva el que es persona. El héroe representa «la afirmación de la persona misma como tal, como fin en sí, como sujeto de la historia». El héroe deja su nombre indeleble en la historia de tal forma que, más que tener nombre, se coagula en el nombre. «En el nombre va la persona». Y concluye uno de los contertulios anónimos: Zumalacárregui, Prim... «Estos sí que fueron personas. Y el fin de la historia es la formación de la personalidad»¹⁷.

Unamuno parece aquí confiar, casi de pasada, en dos elementos que pueden unificar la lucha fratricida, de la que hablará en los años siguientes, que existe en el interior del sujeto. Por un lado, la acción, la obra, la fe, el pensamiento, algo que –como diríamos hoy en día– posee una performatividad, una capacidad de hacer algo imperecedero. Y, por otro lado, la persona como foco, recipiente o «manadero» de un conjunto de acciones realizadas por ella. Lo que hay que resaltar es que ese foco se brega, se forja en la historia hasta tal punto que ésta no tiene sentido si de ella desaparece la persona. No dudaríamos diciendo que de aquí parte una indagación vital, muy importante en la obra ética y política de Zambrano.

En efecto, en *Persona y democracia*, Zambrano sostiene el vínculo indisoluble entre persona e historia, un vínculo –ésta es la diferencia con respecto a Unamuno– en el que el heroísmo, con ciertos resabios románticos, está ausente y en el que el único heroísmo es el de la lucha paciente a lo largo de la historia a través de la cual la persona se hace presente en silenciosa actuación. La historia es un largo alumbramiento de la persona, el de su protagonismo humilde. «El hombre como persona era realidad nueva que a través de la historia se ha ido descubriendo, poniendo de manifiesto. Y desde ella el concepto de ‘pueblo’ y su contrario, el de

15. Consúltese, en este sentido, el sugerente libro de Véronique Léonard-Roques, *Cain, figure de la modernité (Conrad, Unamuno, Hesse, Steinbeck, Butor, Tournier)*, Honoré Champion, 2003, en donde, a propósito de Unamuno, se estudia casi únicamente *Abel Sánchez* a partir de esta reversibilidad de las funciones de los dos gemelos que habitan en el sujeto.

16. «Daoiz y Velarde», publicado en *El Sol*, 13 de enero de 1918, recogido en *Monodíálogos*, op. cit., pp. 91-95.

17. *Op. cit.*, p. 95.

‘aristocracia’, pierde un tanto su oposición». La idea de persona pretende en Zambrano ahondar y superar las nociones de «masa» y «minoría» en Ortega, y de «pueblo» y «humanidad» en Unamuno. «El hombre del pueblo –añade ella– es, simplemente, el hombre. Y su figura es la primera aparición de la persona libre de personaje, de máscara». El problema de la historia, su drama consustancial, es que el hombre se enajene en ella, que no logre humanizarla. En esos casos, la demagogia hace del pueblo masa y las personas se endiosan y caen en el absolutismo. Detrás de sus acciones no hay más que personajes inventados, «máscara de un delirio». En estos casos, cuando la historia la dirigen personajes, «estamos tratando con alguien que es otro; otro no ya para mí, o para los demás, sino otro *para sí mismo*. Su verdadera persona está sojuzgada, yace víctima del personaje que lo sustituye»¹⁸. El otro en nosotros no es, así pues, un problema solipsista sino un problema eminentemente histórico.

En cualquier caso, la indagación en «Daoiz y Velarde» sobre las relaciones entre historia y persona –que seguramente se arraiga en Unamuno desde *Paz en la guerra*– va siendo progresivamente marginada en su obra. Lo que va a primar en los años veinte es la dualidad conflictiva y fratricida, un signo seguramente de su profundo malestar, consigo mismo y con la evolución de España, que el destierro a las Canarias y luego a Francia no va a hacer más que agudizar.

En el ensayo que da nombre a este subgénero del que estamos hablando, *monodílogo*, publicado en 1922, Unamuno reitera esta idea de lucha fraternal en el interior de uno mismo, haciendo alusión de nuevo a Caín y a Abel, a Esaú y Jacob, pero esta vez explicitando que éstos fueron «los mellizos, que se pelearon ya en el vientre de Rebeca, su madre»¹⁹. Esta condición de guerra civil interior es la de aquel que no puede ni quiere ser hombre de partido, el cual tiene forzosamente que acallar a una de sus personalidades para poder mantener una «posición dogmática».

2. EL DESDOBLAMIENTO DRAMATIZADO O EL SUICIDIO COMO ASESINATO DE SÍ MISMO COMO OTRO

De los *monodílogos* unamunianos –a nuestro entender, verdadero germen de propuestas literarias ulteriores, lo que por lo menos aquí confirmaría las tesis de Obaldia²⁰– parten dos direcciones en el terreno de la ficción: aquella que se abisma en el juego infinito de espejos entre autor y personaje, conduciéndonos al

18. ZAMBRANO, María. *Persona y democracia*, Siruela, 1996, pp. 100-102, 172-173.

19. *Op. cit.*, p. 130.

20. OBALDIA, Claire de. *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Seuil, 2005. Obaldia define el ensayo como una «literatura *in potentia*», es decir, como un germen de posibilidades narrativas, lo que muestra de manera convincente en los casos de Proust y de Musil. Es indudable que la «ficcionalización» del yo ensayista induce efectos narrativos, lo que en el caso de Unamuno es indudable. Ahora bien, el problema deriva de la subordinación del ensayo a mera potencialidad literaria, cuando es un verdadero intercambiador autónomo entre la filosofía y la literatura.

sueño de la vida y a la peculiar realidad de los personajes (ejemplificada en *Cómo se hace una novela*) y aquella que incide en la tensión trágica entre los dos mellizos que nos habitan, al mismo tiempo envidiosos y amorosos, (inaugurada en las dos versiones de *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* y desarrollada en otro sentido en *El Otro*). Por falta de espacio, no podremos detenernos demasiado en estas obras, pero sí queremos delinear lo más significativo de ellas con relación a la recepción de esta problemática en Zambrano.

El motivo del sueño aparece ya en 1898 y, años más tarde, en 1917, en dos artículos de igual título: «La vida es sueño»²¹. El primerizo, de raigambre «neocasticista» propugna el sueño del pueblo, «de su buena vida rutinaria», antes que la añagaza idolátrica del progreso. La *docta ignorantia* del pueblo, o lo que Bergamín llamará más tarde como «analfabetismo integral» encarnado en la poesía, que sólo de una manera caricatural puede ser definida como reaccionaria, aunque lleve a un callejón sin salida, no es óbice para que Unamuno insista en el peculiar carácter reflexivo del sueño. Los sueños hay que soñarlos, es decir, hay que vivirlos «en extensión e intensidad» porque «la vida es un fin en sí». Este tipo de formulación cambiará con el paso del tiempo, pero no este movimiento especular del sueño. En el artículo del 17, de mucho mayor calado que el anterior, Unamuno hace indirectamente un repaso de todos los autores que, de un modo o de otro, han hablado de la vida como sueño: desde Píndaro y Platón, hasta Calderón, Lope de Vega y Shakespeare. Sorprende encontrar aquí, por cierto, toda una serie de motivos y referencias de las que sacará partido Zambrano, con especial provecho: el libro de Rohde, *Psiche*, sobre las creencias de los griegos en torno al alma y a la inmortalidad, el *Libro de Job*, las religiones orientales y el quietismo de Molinos²². Por un lado, Unamuno insiste en que el mundo y, en especial, el mundo histórico, es «un sueño de Dios», y en que el día en que se despierte, el sueño se desvanecerá. Por otro lado, recalca también que más que la vida sueño, somos nosotros sueño, «sueño que sueña». De estas dos premisas se deriva el que la actitud de España ante el conflicto bélico en Europa sea la de una «modorra», es decir la de una pura inconsciencia pues la neutralidad es «un dormir sin soñar». En cambio, los que más sueñan, se sobreentiende, los aliados y los que les apoyan, son los que más viven intensamente.

En *Cómo se hace una novela* la pregunta que se plantea al final es más desengañada: «¿Y si la historia no fuese más que la risa de Dios?»²³. Qué duda cabe que el destierro ha hecho mella en Unamuno, pero lo que en este libro destaca es el

21. El primero publicado en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 10 de noviembre, y el segundo publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de febrero. Aquel aparece parcialmente recogido en *Ensayos*, I, pp. 167 y ss.; este último fue recogido en *De esto y de aquello*, tomo I.

22. Todo el «Adsum», especie de primer capítulo de *Delirio y destino*, de Zambrano, está atravesado por este *leitmotiv* de la vida como sueño, sólo que el imperativo que se sigue es el del renacimiento, el del despertar. Utilizamos de ahora en adelante la edición de Mondadori, 1989.

23. *Op. cit.*, p. 128.

juego a tres voces. Tenemos primero a su autor, que es Unamuno, pero del que habla también en tercera persona y que se confiesa al desvelar cómo se hace una novela pues el único personaje de ésta es irónicamente un tal Jugo de la Raza que no es otro sino él, transubstanciado, por así decirlo. El juego va a consistir en una multiplicación especular dado que el autor es una novela hecha por el yo y por los otros y dado que el lector al leer la novela *in fieri* se vuelve protagonista y novelista de sí mismo. El problema consiste en que el lector caiga en la cuenta de que no es sino un personaje y no un hombre como el autor, «comediante y autor» de sí mismo. Se hará preciso un despertar del sueño de la vida, pero ¿cómo? Da la impresión de que Unamuno apunta por primera vez a la muerte o a la nada. Ya en el artículo hace poco comentado, se hacía eco de Molinos para quien la vida es sueño, «pero sueño de dormir, no sueño de soñar». Y en *Cómo se hace una novela* comenta la anécdota de un actor que cuando representaba su suicidio cosechaba ovaciones, pero que cuando se suicidó de verdad le pitaron. «Habría sido más trágico aún –añade él– si hubiera recogido risas o sonrisas»²⁴.

Vayamos a la segunda dirección explorada por Unamuno. *Tulio Montalbán y Julio Macedo* se publica primero en forma de relato corto, en 1920, y luego en forma de drama, en 1927²⁵. La obra de teatro añade dos personajes más a la historia, Tomás, el criado, y Rita, su mujer, con el fin de hacer de caja de resonancia «gemela» de los principales y únicos personajes del relato: don Juan Manuel de Solórzano, su hija Elvira y ese ser doble que es Julio Macedo-Tulio Montalbán. ¿Quién es este ser doble? Alguien, Tulio Montalbán, que intervino de forma *heroica* en la historia y, consciente del peligro de terminar devorado por ella, decide rehacer su vida, de una manera mucho más discreta y silenciosa, bajo otro nombre, el de Julio Macedo, «uno sin historia», en una isla en la que viven don Juan Manuel Solórzano y su hija Elvira. Ésta se queda preñada idealmente del legendario Tulio Montalbán a través de la lectura de su biografía. Notemos que este hombre llegó a convertirse en un libertador de su nación, después de enviudar de su mujer, Elvira Jacquetot y que fue el amor a su patria lo que le «salvó del suicidio»²⁶. Cuando llegue a la isla Julio Macedo, Elvira Solorzano no le amará. Julio le confiesa que conoció a Tulio. Y añade: «Yo, Julio Macedo, maté a Tulio Montalbán», le dice a ella. Y le replica ésta: «¡Caín! ¡Caín!». La pregunta que nos podemos hacer es: ¿Por qué le había

24. *Op. cit.*, p. 127.

25. El drama de 1927 (Imprenta y encuadernación *La voz de Guipúzcoa*, San Sebastián) plasma bastantes de los añadidos y correcciones manuscritas que Unamuno escribió en el ejemplar de su relato de 1920 publicado en la colección *La novela corta*, dir. José de Urquía, Madrid, año V, n° 260, dic., y que se conserva en la casa-museo Miguel de Unamuno.

26. *Op. cit.*, p.4, (numeración nuestra). El juego especular de significantes es constante: Elvira/Elvira, Tulio/Julio. No es tampoco circunstancial el final «tot», muerte en alemán, del apellido de la mujer de Tulio. Por último, no hay que descartar las referencias veladamente autobiográficas en todo este relato. ¿El Julio Macedo no sería el Unamuno del destierro? ¿No se sentía él como alguien que había asesinado a una parte de su identidad, la de libertador de una nación? ¿No había enviudado, en cierto sentido, de su mujer?

matado? Porque iba a convertirse en un tirano, dice él. En este momento Julio siente celos de Elvira porque ella se había dejado tiranizar por el héroe. En el momento en que Julio le reconozca su identidad pasada como Tulio será demasiado tarde. Julio-Tulio terminará suicidándose.

En la isla la única que sueña, sin dormir, era Elvira Solórzano. El mar, que es un personaje en el reparto del drama aunque no hable, es lo que queda después del sueño, después de quemar la historia, como quiere el padre de Elvira. Éste es el motivo final del drama. En el relato prima al final la conciencia de que la historia mata tanto a los que la hacen como a los que la contemplan. El verso lucreciano «Desaparece la persona, queda la cosa»²⁷ ilustra en parte la diferencia entre el hombre, «el que respira y goza o sufre en el silencio y la oscuridad del hogar» y el personaje, «el que se agita y hace ruido en la historia de los pueblos». Esta diferencia era defendida en las memorias que Julio Macedo había redactado antes de morir con el fin de desmentir la biografía escrita por el padre de Elvira Jacquetot²⁸.

En el reparto de la obra teatral *El Otro*, (publicada en 1926 y estrenada en 1932), no tenemos, como en *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* a una de las dos mitades del protagonista, la del presente, que es Julio Macedo, y la del pasado, que es Tulio Montalbán, sino al Otro²⁹. Y su desdoblamiento en Cosme (antes de ser Otro) y Damián («hermano gemelo» de Cosme) sólo se puede constatar a través de sus dos mujeres, respectivamente: Laura y Damiana³⁰. La diferencia con el drama de la isla

27. La traducción completa de García Calvo de los versos dice así: «Los peligros descubren a los hombres,/les dan a conocer los infortunios,/pues entonces por fin del hondo pecho/son proferidas voces verdaderas:/ la máscara se quita y queda el hombre». García Calvo añade en nota que «la traducción «queda el hombre» de *manet res o manere*, según los manuscritos no parece clara. Valentí traduce «queda la realidad», en Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Cátedra, p. 189. Sobre esta frase lucreciana y su incidencia en el drama unamuniano, puede leerse el trabajo de Paul R. Olson, «Metaficción y Metafísica en *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*», *Actas X* de la AIH, 1989.

28. ¿Podía ser entendida *Cómo se hace una novela* como una especie de Memorias del Julio Macedo que yacía en el fondo de Miguel de Unamuno? En parte sí y en parte no. Uno tiene la impresión de que la persona estaba cada vez más enredada laberínticamente con el personaje y de que Unamuno, en el destierro, por mucho que se hubiese ensimismado, seguía siendo, pese a él, un actor y casi un héroe de la historia. Así, al menos, lo vieron y lo reconocieron bastantes de sus admiradores. Baste pensar en el recibimiento que se le hizo en España, de vuelta de su destierro. De otro modo se planteará el problema de la identidad personal en María Zambrano, quizá porque el exilio supuso para ella un abandono brutal y definitivo en todo tipo de participación activa en la historia. Bien es cierto que la personalidad de Zambrano no había sido «modelada», también «manipulada», por la opinión pública, por lectores y enemigos, incluso por amigos, como en Unamuno, debido a su falta de notoriedad en los años treinta. Tampoco parecería entreverse en Zambrano una rivalidad dentro de ella, como si fuese su persona, como mujer y como intelectual, «de cuerpo entero».

29. UNAMUNO, Miguel de. *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*. Barcelona: Aymá Editora, 1964.

30. Repárese, de nuevo, en el juego de significantes por el cual la mínima diferencia delata la otredad, pero una otredad especular. Los santos gemelos Cosme y Damián acentúan la lucha fraternal que quizá se producirá en los hijos gemelos de Damiana, como Esaú y Jacob en el vientre de Rebeca.

consiste en que Cosme, a pesar de matar a su mitad Damián, no es ésta su personalidad del pasado sino su hermano gemelo. Pero, sobre todo, la diferencia estriba en que el protagonista no quiere ser llamado Cosme pues, cuando se quedó solo, después de partir de viaje su mujer, quiso «quemar recuerdos» y vio presentarse ante sí mismo él mismo, el cual se quedó mirándole. El personaje sintió que se le derretía el alma, como si estuviese delante de un espejo abismático y duplicador. Empezó a vivir hacia atrás, haciéndose niño, *desnaciendo*. Es a partir de este momento cuando Cosme dejó de querer ser llamado Cosme. Era, de ahora en adelante, el Otro.

Laura comenta a su hermano lo que había ocurrido años antes: los dos hermanos gemelos, «que no había modo de distinguirlos», se habían enamorado de ella y de ahí que entre ellos naciese un «íntimo odio, por celos». La rivalidad entre ellos fue feroz. Decidieron que el que no se casase con Laura se ausentaría. Como Laura no asistió al momento de la decisión, no supo en realidad con quién se quedó. El conflicto se generará cuando Damiana, la mujer de Damián, se presente ante Laura para saber dónde está su marido, el cual había ido a visitar a su hermano. Evidentemente, Laura no sabe nada de esta supuesta visita. A partir de entonces se crea una situación de rivalidad entre las dos mujeres y una angustia en el Otro que no sabe quién ha matado a quién, si él a Damián o si Damián a él. El ama de la casa le replica: «los dos sois uno. Víctima o verdugo, ¿qué más da? ¡El uno es el otro!»³¹. El problema es que el Otro, enredado en el amor maternal y «conquistador» de Damiana y el amor temeroso y servicial de Laura, no puede ser ni el uno ni el otro. Las «furias», referencia a la justicia vengativa de las Erinias, le están matando. Y, en efecto, el Otro morirá más tarde, suicidado a raíz de este conflicto irresoluble.

El ama, al modo de un coro «materno», invocará al final una salida al drama: el olvido, la caridad y el amor como única manera de amar tanto a Caín como a Abel, y una conclusión, la inevitabilidad de morir sin conocerse a sí mismo. O dicho de otra manera: «hay que perdonarles a todos el haber nacido» y «toda muerte es un suicidio». La *Spaltung* trágica del sujeto es, por lo tanto, insuperable, y sólo queda una especie de caridad nihilista ante lo irreparable...³²

3. LOS OTROS Y SU CONCIERTO EN UNA PRESENCIA UNITARIA

María Zambrano escucha por primera vez a Unamuno en una conferencia suya impartida en la Universidad Popular de Segovia, el veintitrés de febrero de 1922. Su presencia y su mensaje le van a impactar mucho³³. Años más tarde, en 1933, habiendo ya ella estudiado Filosofía en Madrid, una de las primeras reseñas que

31. *El Otro*, p. 76.

32. Sobre *El Otro* pueden leerse con mucho provecho los artículos de J. M. Lasagabaster y de I. Paraíso de Leal en el libro colectivo: *El teatro de Miguel de Unamuno*, volumen homenaje en el cincuentenario de la muerte de Miguel de Unamuno, 1936-1986, ed. a cargo de Jesús María Lasagabaster, Facultad de Filosofía y Letras, San Sebastián: Univ. Deusto, 1987.

33. Sobre la impresión que le causó esta conferencia se puede consultar Juan Carlos Marset. *María Zambrano. 1. Los años de formación*, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. 310-317.

va a escribir es sobre el drama *El Otro*³⁴. De este singular «personaje» llamado «Otro» dice lo siguiente: «es mi igual sin ser yo, mi forma en otra existencia distinta de la mía, que puede ser mi hermano –mi Abel o Caín–, que es mi yo fuera de mí, que es «el otro», Dios»³⁵. La joven María añade que la sospecha de que Dios pueda ser «el Otro» se da «dentro del universo unamuniano». Dos elementos son dignos también de reseñar. Por un lado, acerca esta problemática a la de San Juan de la Cruz. La tragedia de Unamuno sería la lucha entre el deseo de ser y el horror de la forma. Y cita una expresión del místico castellano que repetirá en múltiples ocasiones: «Dolencia de amor que no se cura sino con la presencia y figura». Por otro lado afirma la continuidad de la obra y de la vida de Unamuno: «uno de los más magníficos ejemplos de continuidad, de identidad consigo mismo, que es la hombría por excelencia»³⁶. Lo curioso de todo esto es que Zambrano parece zafarse, de un modo o de otro, del problema de la alteridad en el interior de la subjetividad humana dado que a Unamuno lo ve de una pieza y a la alteridad situada en la divinidad.

Y, sin embargo, en *El hombre y lo divino*, publicado en 1955, estando ya en el exilio y viviendo precisamente *con su hermana* Araceli, vuelve a aparecer *El Otro* de Unamuno al que califica de «una de las raras tragedias modernas logradas». Y se pregunta: «¿Quién es «el Otro»? El hermano invisible, o perdido, aquel que me haría ser de veras si compartiera su único existir; si nos integráramos en un ser único, a quien ya no le podría ser dirigida la pregunta terrible: «¿Qué has hecho de tu hermano?»³⁷. Y más tarde, hablando de *Abel Sánchez*, (aunque precisa que en el drama *El Otro* se expresa «con mayor hondura religiosa») vuelve a insistir en que en el fondo de la soledad el protagonista se siente «sombra de un sueño, sombra del Otro»³⁸. Es precisamente en este capítulo, dedicado a «El infierno terrestre: la envidia», en donde Zambrano aprovecha para recalcar que la envidia, como el amor, es una avidez –noción importante en ella, de raigambre aristotélica– en la que el padecer es el alimento de una transformación, de un trascender, sólo que la envidia «mantiene obstinadamente la alteridad de lo otro, sin permitirle que toque [como en el caso del amor] la pureza de lo uno»³⁹. El «martirio» de los hombres, en contraste con los ángeles, consiste en «la persecución de la unidad, de la soledad sin nombre, de verse en fin la cara, de encontrar una imagen de sí que tenga realidad inconfundible». Una páginas antes, había subrayado que «la genialidad del poeta llega [en *El Otro*] a no dar nombres a los protagonistas del drama, de la tragedia (...)

34. «*El Otro*, de Unamuno», *Hoja Literaria*, n° 2, febrero de 1933, p. 7. Recogido en M. Zambrano, *Unamuno*, ed. M.Gómez Blesa, Debate, 2003, pp. 147-149.

35. El «Otro» del que hablará realmente en *El hombre y lo divino*, dos décadas más tarde, será «un dios, un animal, una planta, un ser humano enfermo o monstruoso, algo invisible o innominado, algo que es y no es». Y la piedad no será otra cosa que «tratar adecuadamente con lo otro». *El hombre y lo divino*, FCE, p. 203.

36. *Op. cit.*, p. 148.

37. *Op. cit.*, pp. 182-183.

38. *Op. cit.*, p. 290.

39. *Op. cit.*, pp. 282-283.

El envidioso y el envidiado no tienen nombre: son el uno y el otro, quizá solamente máscaras distintas de un único ser dividido»⁴⁰.

Podemos extraer de todas estas consideraciones algunas orientaciones provisionales. En primer lugar, Zambrano ubica *El Otro* en la tragedia moderna y a su autor como poeta. La raíz ensayística y narrativa de este drama desaparece completamente en su lectura, lo cual podría menoscabar esta doble ubicación. En segundo lugar, Zambrano ve en *El Otro* una dimensión religiosa y elude pronunciarse sobre el suicidio de su protagonista. Pero, entonces, ¿cómo hablar de tragedia sin reparar en la imposibilidad ontológica de ser uno, que conduce a la nada como única «resolución» de la antítesis? En tercer lugar, da la impresión de que precisamente para Zambrano habría una «resolución», la encarnada en el amor, en una unidad sin máscaras y sin nombre.

Recordemos las dos sentencias de *El Otro*: «hay que perdonarles a todos el haber nacido» y «toda muerte es un suicidio». Es muy probable que Zambrano no aceptase la segunda de las conclusiones, pero sí la primera. La razón de ello es que, como lo ha señalado atinadamente Juan Fernando Ortega Muñoz, Zambrano busca reunir las antítesis y oposiciones unamunianas⁴¹. El «Adsum» de *Delirio y destino* podría ser leído a la luz de esta terrible problemática, es decir, como una infatigable búsqueda por salir del túnel unamuniano. Lo podríamos formular de esta manera: el uno es la sinfonía realizada de los otros que lo habitan y esta articulación es efectiva cuando se comparece ante la verdad de uno mismo.

El «Adsum» es una especie de autobiografía, escrita a la tercera persona. Es, en efecto, de «ella» de la que se habla. Lo decisivo es caer en la cuenta de que «ella» es un personaje. Ahora bien, este personaje es muy peculiar puesto que es el personaje de una persona y no de una narrador. Aquí estriba buena parte del vínculo profundo que le une a *Cómo se hace una novela* de Unamuno y, también, lo que le separa de él radicalmente. Una persona no puede radiografiarse, establecer el mapa completo de su ser sustancial. La razón es que toda persona está atravesada por la incompletud. Por mucho que indaguemos en nosotros mismos, quedará un fondo oscuro. La persona se ve obligada a sacrificarse en favor del personaje para que éste conduzca los pasos de aquélla, como si de una linterna se tratase. Pero, ¿no habíamos dicho que el personaje era una máscara? ¿Por qué crear una costra en torno a la persona si queremos desvelarla? Hemos olvidado que este personaje peculiar *no tiene nombre* (propio). No puede enmascararse lo que es un operador textual. No puede tener nombre porque es ella misma de la que habla, pero alguien que, sólo en cierta manera, ya no existe pues es su «identidad» pasada⁴². Vemos

40. *Op. cit.*, p. 281.

41. Consúltense sobre este aspecto Juan Fernando Ortega Muñoz, *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, FCE, México, 1994.

42. Muchos años más tarde, Zambrano hablará de sus diarios, que no eran al parecer sino «cuadernos de trabajo» y afirmará que quizá lo que escribía se volvía a su vez un diario, «el diario de otro», como si cada vez que se hablase de un sí mismo pasado, el «yo» se metamorfosease en «otro». Consúltense «El diario de otro», revista *Un ángel más*, nº 7 y 8, otoño 1989.

una vez más los hilos que unen la problemática de Unamuno a la de Zambrano, sólo que en el primero hay una escisión conflictiva entre el yo del pasado y el yo del presente, entre el yo público y el yo íntimo, mientras que en la segunda autora, «ella», gracias al uso indiscriminado del pretérito imperfecto y del pluscuamperfecto, pasea su «cola de cometa» por el pasado, en dirección de un presente que se presiente sin ruptura aparente con dicho pasado. En realidad, lo que ocurre es que la persona no puede hacer una completa inmolación de sí misma en favor de ese «personaje» del pasado que es, en el fondo, ella... Permanece una especie de grieta entre la cual se introducen otras personas gramaticales, «nosotros», «se», «yo» y «tú», de tal manera que se crea un coro de voces entre la verdad filosófica enunciada por las primeras y la promesa de reconciliación expresada en las dos últimas.

El movimiento que prima en el «Adsum» no es el de la envidia o el de los celos, sino el del amor, un amor integral, en proceso de renacimiento, que «ella» ansía encarnar como llama interior y como receptáculo del otro. El enemigo de la persona es, sin embargo, como en Unamuno, una imagen de sí mismo:

Pero hay una imagen de sí, densa, cargada de sentimientos, casi corpórea y si sus contornos son muy fijos, ya la imagen está en trance de convertirse en «personaje», más real que la persona misma, alimentada a su costa... Y mientras el «personaje» crece y toma posesión de cuanto espacio vital le dejan, sus semejantes, la persona que lo sustenta, se vuelve como un fantasma⁴³.

Así pues, la lucha de la protagonista de *Delirio y destino* es por desproveerse de esta costra que atenaza a la persona. Pero es una vía purgativa y no autoaniquiladora. Se me podrá objetar que a través de la autoaniquilación se purga el otro que soy yo y viceversa y que es alguien exterior, el ama, en el drama *El Otro*, el que certifica la operación reconciliadora. La diferencia radical es que en esta operación el otro —los otros que nunca pueden ser ni serán yo— está literalmente evacuado, mientras que en Zambrano «ella» busca hablar en primera persona para poder comparecer ante sí misma y ante los demás. El verbo latino «adsum» expresa un *acto* de raíces eminentemente políticas, pero también éticas: «estar presente en un momento dado», «asistir a algo», «responder ante los demás» o, en fin, «mostrarse garante de algo que se ha hecho o testigo de algo que se ha visto o se ha sabido». La persona que hace imposible su personaje es aquella que presentándose ante sí misma y ante los demás ofrece la verdad que es ella y que lleva en su seno. La transcendencia de esta *acción* se muestra en que empapa otros procederes como el testimonio, la hospitalidad, el perdón y la aceptación del otro, de los que nos han hablado recientemente, con maestría, filósofos como Derrida, Lévinas, Ricoeur y Schéerer.

En un texto asomado al borde del final de su vida, María Zambrano volvía sobre esta cuestión y reconocía que

43. *Delirio y destino*, *op. cit.*, p. 29.

lo que resulta imposible en principio es revelarse a sí mismo, es decir, hacer eso que se llama una autobiografía, porque habría que hacerla en la forma más pura y transparente, es decir, incluyendo los monumentos y las épocas enteras de oscuridad, en que uno no se está presente a sí mismo. El hombre es el ser que no se está presente a sí mismo y necesita estarlo, necesita no solamente revelar sino revelarse⁴⁴.

Y terminaba reconociendo de un modo, sí, muy unamuniano: «me siento incapaz de revelar mi propia vida, querría, por el contrario, que alguien me la revelara, ser Miguel de Cervantes, el que reveló a Sancho su verdadero ser». Pero volvía a rectificar, esta vez de una manera orteguiana, y a reconocer que si en algo podía intentar ese trabajo de revelación es en recorrer el «hilo de mi vocación», desde que era niña, «aquello que aun queriendo no he podido dejar de ser»: «una caja de música»...

En efecto, la caja de música en donde todas las voces de la persona cantan al unísono era también, quizá, alguien necesitada de una completud, o de una duplicación, que la trascendiese. Lo «uno» no parecía librarse de lo «otro»... Pero ¿quién sabe si su deseo infantil fue más tenaz que su postrer anhelo?

44. «A modo de autobiografía», revista *Compluteca*, abril 1989, p. 7.

