

C R I S O L

Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines
de l'Université de Paris X - Nanterre
(Directeurs : Bernard SESE et Jeanine POTELET)
200, Avenue de la République
92001 NANTERRE CEDEX

- 0 - 0 -

Directeur de la Publication :

Bernard SESE

Comité de rédaction :

Jean CANAVAGGIO
Bernard DARBORD
Lauriane FALLAY D'ESTE
Jacqueline FERRERAS
Tomás GOMEZ
Arcadio PARDO
Jeanine POTELET
Gisèle PROST

Secrétaire de rédaction :

Gisèle PROST

- 0 - 0 -

Administration :

Université PARIS X - NANTERRE
Bat. F - 3ème étage - Bureau B. 346
Tel. 40 92 92 34

Service 10/FUSION

Prix : 50 francs

Paiement libellé en francs français par : - mandat

- chèque bancaire

- chèque postal (CCP PARIS 9137-96 M)

A l'ordre de Monsieur l'Agent Comptable de l'Université de PARIS X

200, Avenue de la République 92201 NANTERRE CEDEX

SOMMAIRE

- Juana SANCHEZ-GEY VENEGAS LA EVOLUCION DEL PENSAMIENTO EN MARIA ZAMBRANO : SU FILOSOFIA ANTES DEL EXILIO (1931-1939)	2
- Ricardo ROMERA CESAR PALADION : DISCIPULO BURLESCO DE PIERRE MENARD	31
- Georgia V. KEKROPIDOU-PEROT TRADUCTION GRECQUE DU POEME <u>NOCHE OSCURA</u>	44
- Maïté COUDERT DON JUAN OU L'ITINÉRAIRE D'UN MYTHE	48
- José Augusto SEABRA FERNANDO PESSOA E A UNIVERSALIDADE DOS SIMBOLOS	58
- Robert PAGEARD A LA RECHERCHE D'UN POETE DU SILENCE : LUIS ALVAREZ PIÑER	63
- COMPTES RENDUS ET OUVRAGES REÇUS	71

Nous avons reçu la lettre suivante :

Paris, le 18 janvier 1994

Monsieur Sesé,
Directeur de la revue CRISOL.

Monsieur,

J'ai été très surprise de découvrir dans le numéro 18 de janvier 1994 de CRISOL l'article de F. Gondran : "Un livre de sentences spirituelles à l'époque contemporaine : Camino ".

Ce travail ne relève pas de la critique littéraire mais de l'hagiographie : sa publication dans une revue académique me paraît tout à fait déplacée. Je regrette que vous n'ayez pas estimé nécessaire de consulter le comité de rédaction - dont je fais partie - auparavant. Je ne saurais personnellement couvrir cette publication.

Je vous demande de bien vouloir publier cette lettre dans le prochain numéro de CRISOL.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.



Jacqueline Ferreras
Professeur à Paris X Nanterre

P.S. Copie aux membres du comité de rédaction

À la suite de cette lettre , il convient de préciser que les articles publiés dans CRISOL n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs . - B.S.

LA EVOLUCION DEL PENSAMIENTO EN MARIA ZAMBRANO: SU FILOSOFIA ANTES DEL EXILIO (1931-1939)

Juana Sánchez-Gey Venegas

Expondremos las distintas etapas que recorre el pensamiento de María Zambrano. Desde una razón política a una razón autobiográfica hasta la razón poética. El sentir enlazándose con la racionalidad abre el pensamiento zambraniano a temas más que vitales, sentidos y presentidos: el origen, la infancia, los sueños, la libertad, el tiempo ... Su metodología: la guía, la metáfora, la confesión le permite una dialéctica en la que se entrelaza lo subjetivo y lo objetivo, lo entrañado con la realidad circundante.

Los primeros escritos de María Zambrano que ven la luz son tres cartas dirigidas a Ortega y Gasset, dos de ellas en el transcurso de 1930 y la otra en 1932. En 1930 escribe también su primer libro *Nuevo Liberalismo* y entre 1933 a 1938 diversos artículos en las Revistas *Cruz y Raya* (1933-34), *Revista de Occidente* (1933-35) y *Hora de España* (1937-38).

Los artículos de *Cruz y Raya* serán los siguientes:

Cock-tail de Ciencias (Presentación del discurso de Julio Rey Pastor, "Los progresos de España e Hispanoamérica en las ciencias teóricas", abril 1933).

San Basilio (Nota biográfica y antología), mayo 1933.

Señal de vida. Obras de José Ortega y Gasset (1914-1932), mayo 1933.

Renacimiento litúrgico (Sobre el Espíritu de la liturgia de Romano Guardini), junio 1933.

Por el estilo de España (Sobre "Lope de Vega y su tiempo" de Vossler), marzo 1934.

En *Revista de Occidente* escribe desde 1933 a 1935, los siguientes artículos:

Lou Andreas Salome: "Nietzsche", enero 1933.

Hoffman: Descartes. (reseña), marzo 1933.

Alejandro el Grande, héroe antiguo (reseña del libro de V. Wilken), enero 1934.

Conde de Keyserling: "La vida íntima" (reseña), febrero 1934.

Robert Aron y Arnaud Dandieu: "La revolution nécessaire" (reseña), mayo 1934.

Por qué se escribe, junio 1934.

Ante la "Introducción a la Teoría de la Ciencia" de Fichte, noviembre 1934.

Hacia un saber sobre el alma, diciembre 1934.

Un libro de ética (Sobre "Ética general" de Ramón del Prado), agosto, 1935.

En 1937 *Hora de España* publica los siguientes textos de María Zambrano "El español y su tradición" (nº IV), "Españoles fuera de España" (nº VII), "*La guerra de Antonio Machado*" (nº XII) y "La reforma del entendimiento español" (nº IX).

Todos ellos están publicados junto a **Los intelectuales en el drama de España**, en una 2ª edición aumentada con "Ensayos y Notas", (1936-1939) con este último título en 1977, entre otros artículos publicados en *Hora de España* están:

Un camino español: Séneca o la resignación, nº XVII, mayo, 1938.

Poesía y revolución ("El hombre y el trabajo" de Arturo Serrano), nº XVIII, junio, 1938.

Un testimonio para "Esprit", nº XVIII, junio, 1938.

"Madrid", Cuadernos de la Casa de la Cultura, nº XX, agosto, 1938.

Misericordia, nº XXI, septiembre, 1938.

Las ediciones del Ejército del Este, nº XXIII, noviembre, 1938.

Pablo Neruda o el amor a la materia, nº XXIII, noviembre, 1938.

Estos serán los textos que nos servirán para ir desgranando los temas que más han preocupado a María Zambrano e ir analizando el tratamiento que de ellos hace. Estudiaremos en primer lugar las cartas, en las que creemos se observan varios temas aquellos que irá profundizando a lo largo de su vida y que nosotros resumiremos como el problema de España, una razón íntima y una razón poética.

INTRODUCCION: las primeras cartas y el desarrollo de su filosofía.

En el Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset se conservan los originales de las cartas que María Zambrano dirige a su maestro; éstas han sido publicadas recientemente en *Revista de Occidente* (número 120) y en *Philosophica Malacitana* en el vol. IV de 1991.

La primera carta fechada el 11-2-1930, cuando María Zambrano no tiene aún 26 años, responde de forma crítica a un artículo de Ortega aparecido en EL SOL el 5 de febrero. Aunque joven se dirige a su maestro con claridad y contundencia y pide soluciones políticas muy concretas: derrocamiento de la monarquía, advenimiento del régimen republicano, organización de las fuerzas políticas, actuación de los intelectuales... Cabe destacar especialmente unos planteamientos básicos, que van a ser -según creemos- el hilo conductor de la reflexión filosófica zambranianista. Critica el partidismo porque piensa que ante todo se necesita conciencia nacional, que debe estar en la base de cualquier partido, y exige por esta misma razón una entrega por entero a esta causa abandonando toda actitud teorizante para vivir un entranamiento vital, que posibilite a cada cual el sentirse instrumento de una misión que es "construir la nación".

Observamos en este primer escrito una palabra directa, que valora la condición humana y busca lo mejor para ella. En estos momentos España requiere una entrega absoluta y de corazón, por este motivo se atreve a hablarle a Ortega con exigencia, aunque con reconocimiento: "Debe y puede usted hacer más, señor Ortega y Gasset ... y no porque haya entregado pocas, sino porque puede entregar más, y mientras se puede se debe" ¹

María Zambrano escribe desde el dolor y su llamada quiere ser tan ajena a la agresividad como a la confusión, por esto lamenta que en esta hora se pueda hablar tan sólo de ideas y no de compromisos. Su grito está libre de ataduras, de ataduras partidistas y hasta políticas, porque entiende que conseguir una mejor situación política tiene que ver con una razón ética, más íntima al hombre y a España, que con un razonamiento especulativo. Su propuesta es grave y comprometida.

¹ María Zambrano *Tres cartas de juventud a Ortega y Gasset. Revista de Occidente*, mayo 1991, p. 15.

La segunda carta fue escrita el 3-11-1930, a poco de publicarse *Nuevo Liberalismo*, ésta tiene un tema central: el comentario de la propia autora ante una reseña que se ha escrito sobre su libro. En dicha reseña se dice que María Zambrano disiente e incluso se enfrenta a su maestro. Con este motivo se dirige -de nuevo- a Ortega con tristeza y explica de modo decisivo su posición

En algún momento le habrán podido criticar algunos, nos habremos podido doler otros, de que su actuación no fuera más intensa en la desquiciada vida política española. Mas lo que nadie podrá decir es que usted no haya mantenido tensa su atención hacia ella, ... y bien, esto que usted ha realizado con total plenitud es lo que, a distancia infinita, he intentado yo hacer en mi librito. ¿Dónde está la contradicción? ¿Dónde el enfrentamiento mío?²

El contenido rezuma amor-lealtad y compromiso; es fácil ver en María Zambrano, desde su juventud a la obra última, un intento tenaz de saltar cualquier muro que imponga una razón lógica, prefiere siempre una razón cordial, una razón ética que acoge al hombre, le libera y, al tiempo, le reintegra explicándole su origen y su destino. Estos son los temas que le preocupan desde sus primeros escritos y éstas las razones de amor mediante las cuales se dirige a Ortega, sintiendo además gratitud.

Me duele la publicación de ese artículo; me duele ese papel guerrillero que se me adjudica "frente" a usted; me duele que se pueda mojar la pluma en el resentimiento; que haya tanto error, tanta ligereza, todo esto es cosa triste ³

Diríamos que la honda meditación zambraniana es España, pero se resiste a que su pensamiento sea sintetizador de lo humano; por el contrario, en sus palabras trata de llegar a los matices peculiares del razonar y del sentir y lamenta, en definitiva, cualquier reductivismo del que no reconoce la totalidad del mundo que habitamos y, entonces, desde una miope visión esquematiza y generaliza.

La última de las cartas tiene fecha del 28 de mayo de 1932, fecha muy significativa porque la república lleva ya un año y con ella también el

² Ibidem. p. 20.

³ Ibidem. p. 21

desencanto. María Zambrano reconoce esta decepción y desvela algunos temas, que no le abandonarán nunca

No podemos hacernos claros sino *en* algo y *ante* algo, que a veces no se nos presenta concreto y vivo en ninguna persona, y en otras, en que somos más afortunados, se nos da, se nos ofrece realizado en una persona⁴

Estas palabras -según creemos- descubren la profundidad del diálogo en la filosofía de María Zambrano que se presenta ante todo como poesía, desvelación, descubrimiento que se comunica. Somos comunicación y necesitamos encontrarnos con alguien para "aclarar el oscuro mundo en que habitualmente vivimos" ⁵. Claridad, nitidez que surge ante una presencia que adivinamos y necesitamos

Sería, pienso yo, de interés delimitar en qué consiste lo que dota a una persona de esta maravillosa fuerza, que nos lleva ante su presencia -no siempre real- a buscar el sentido de nuestro vivir, a confrontar ante no sé qué invisible Tribunal, nuestro vivir efectivo con esos que yacen en el último fondo de la conciencia⁶

En estas palabras reconocemos la búsqueda de lo originario en el pensamiento de María Zambrano. Va al encuentro de su origen y busca la raíz de su propia esencia y allí -todos sabemos- reside la verdad y el sentir más puros, allí no caben ni partidos, ni banderías, ni rencores, ni resentimientos. Es la iluminación, el encuentro, el nacimiento, el despertar.

Sin embargo, María Zambrano está ahora en otro estado de ánimo, en su intimidad descubre la angustia de una interioridad cerrada. La preocupación es clara, habían luchado por destruir el Viejo Régimen y construir "una España nuestra" y la realidad ha sido que "las voces de los que construyen suenan tan lejos y tan extrañas que nos parece estar viviendo en un país abandonado" ⁷

Seguramente que no pueda decirse más en menos palabras, éstas encierran el abandono y la soledad que sentía su alma en aquellos

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Ibidem, p. 22

⁷ Ibidem, p. 23

momentos. Si, como se ha dicho, la filosofía zambraniana podría llamarse de "conciencia afectiva" lo confirmaríamos con estas palabras que cita

Hemos perdido la fe y algo más: la solidaridad... Me decía un muchacho "que no teníamos capacidad de hacer", "que no teníamos voluntad". Pero... no puedo aceptar por explicación lo que juzgo una consecuencia. Existen, naturalmente, dotes para hacer bien, pero el ir a la acción depende de una situación total de la persona. Si nosotros no tuviésemos dotes, pero estuviésemos en forma para hacer, haríamos, bien o mal, pero haríamos⁸

Esta es una realidad maravillosamente descubierta y descrita por María Zambrano. Expone la radical importancia del sentirse bien, porque descubre que no es la política, menos aún el partidismo, quien puede atraer bondad al vivir, pues a aquel grupo de jóvenes, que ella representa, no les falta voluntad para hacer algo, sino algo más íntimo, les falta fe y solidaridad y sin ellas nada puede hacerse. Desde estos sentimientos y claras emociones se pregunta acerca de la realidad y también por la verdad. De nuevo alude al magisterio de Ortega y Gasset: "Durante este tiempo se ha forjado el tópico de que usted se halla en las nubes"⁹. Sin embargo, ella percibe otra realidad

Creo haber ido dándome cuenta -y no yo sola- de lo que significaba de sacrificio su participación en la política. Aun de antes, yo le veía como un globo voluntariamente cautivo. Cautivo en y por España. Cada día ha ido usted ligándose más y más generosamente a la realidad (donde le reprochan no estar). ¡Qué doloroso es siempre ver esto!¹⁰.

¿Qué significa, pues, la realidad? María Zambrano no nos habla de ninguna entelequia, la realidad tiene unos signos inequívocos y los descubre desde esta hora: "Yo le veía hablando sobre Cataluña, ejerciendo esa pedagogía biológica o vital que ha ejercido usted siempre sobre España... Y se me ensanchaba el alma pensando en que alguien se curaría oyéndole"¹¹. La realidad es riesgo, es compromiso, es fe y es solidaridad

⁸ Idem.

⁹ Ibidem, p. 24

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem, p. 25

"no quiero salvarme sola" ¹². Y se despide de Ortega expresando el mismo sentimiento de su primera carta: gratitud. Porque ve en Ortega la virtud que le parece más trabada con la realidad: la generosidad.

Estas son las preocupaciones constantes en María Zambrano. Creemos que es debido a su peculiarísimo trayecto, que va desde el tema de España al desentrañamiento de la realidad humana. Desde los primeros temas a los últimos leer a María Zambrano significa soñar con ella, repensar, crear, y abandonarse al pensamiento para que éste discurra por sí mismo. Su reflexión está más cerca de la inquietud y del misterio que de cualquier esquematismo, pues nada le preocupa menos que lo opaco o lo mudo, su voz es diáfana aunque haya bosque y sea de noche.

Analizaremos ahora lo que consideramos su primera preocupación: el tema de España.

A. ESPAÑA

Como hemos dicho, en 1930 publica su primer ensayo *Nuevo Liberalismo*. Es ésta una obra sentida y revolucionaria ¹³. En efecto, ya desde el comienzo la autora explica el motivo de este trabajo

Se trata tan sólo ... de un pensamiento muy espontáneo, nacido ante la angustia de los grandes problemas que insistentemente llamaban a mi sensibilidad y de los que mi atención no ha podido, ni podrá en mucho tiempo libertarse ¹⁴

Con esta doble realidad integradora, pensamiento y sensibilidad se interroga por la historia y por la política. Y, de nuevo, quisiera no ver la escisión de ambas sino dejar que acuerden sus ritmos, se tomen el pulso, y se abran al futuro. Pero no ha sido así, porque "la historia no es sino un diálogo bastante dramático entre el hombre y el universo" ¹⁵. Este diálogo podría llamársele, como había dicho Ortega, el quehacer del hombre, su proyecto por cumplir en la tierra. Y estas "conversaciones", como llama Zambrano, que el hombre mantiene con el universo son "las concepciones de la vida", de las cuales una es la política.

¹² Ibidem. p.26

¹³ Laureano Robles. *A propósito de 3 cartas de María Zambrano a Ortega. Philosophica Malacitana*. IV, 1991, p 231 y ss.

¹⁴ María Zambrano. *Nuevo Liberalismo*. Ed. Javier Morata, Madrid, 1930. p.9

¹⁵ Ibidem. p. 16.

De entre estos sentidos, critica el positivismo y apuesta por un pensamiento creador; rechaza el comunismo ruso y aboga por menos intransigencia y más libertad, más amor a la vida y no un afán de detenerla. Estas críticas le llevan a proponer el liberalismo porque "es, ante todo, cuidadosa delimitación de poderes" ¹⁶. Esta delicada atención a los límites le permite hablar contra el fanatismo, el individualismo, errores tan frecuentes de la historia española, para propiciar la tolerancia como en realidad un problema "sólo de amor, es saber que existe "lo otro"; amar lo contrario, que es lo humano" ¹⁷.

Para explicar este sentimiento de lo humano matiza con maestría el otro polo de lo humano, el sentir de lo divino. Con ciertos tintes órficos y pitagóricos, con resonancias de Parménides y de Platón expresa el amor divino desde una absoluteidad que, contrariamente a lo humano, es enriquecedora y nunca fanática ni monstruosa.

Sólo Dios puede ser fanático sin ser monstruoso; porque él lleva dentro de sí las puras esencias de las cosas, y lo que esté fuera de él no es. Pero lo humano, siempre parcial, limitado, ha de amar a su contrario, que es su complemento ¹⁸

Por esta razón, porque lo humano es limitado propone, como hiciera Bergson respecto a la moral, una política abierta y dinámica frente a una cerrada y estática; esta última se degrada siempre y termina alejándose de la vida aferrándose tan sólo a sus propios decretos y leyes. Dogmatismo, en fin, que oculta la más rígida de las crueldades la que justifica su propia trayectoria, como la mejor de todas las posibles. Por el contrario, María Zambrano a un año de la instauración de la república propone

Será revolucionaria aquella política que no sea dogmática de la razón, ni tampoco de la supra-razón; y creará más en la vida, más en la virtud de los tiempos que en la aplicación apriorística de unas cuantas fórmulas, expresadas con exigencias de perennidad; la que se considere renovable por el caudal inmenso de la realidad, nunca exhausta ¹⁹

¹⁶ Ibidem, p. 24.

¹⁷ Ibidem, p. 25.

¹⁸ Ibidem, p. 26.

¹⁹ Ibidem, p. 31.

En esta presentación de la política hay además de una reflexión rigurosa, un sentir expresivo alejado de convenciones superfluas y academicistas. Expone las falacias de una política conservadora por ser cansina, pesimista y desesperanzada y apuesta por una política revolucionaria que se acerca más a la autenticidad de la criatura que arriesga su vida por un despertar más iluminador para cada hombre.

Una política de esencia revolucionaria no significa necesariamente una revolución, con su brusquedad de catástrofe, con la crueldad de sus procedimientos audaces ... y con su sucedáneo retroceso. Más bien diríamos que la excluye, en tanto que la presupone de un modo continuo, de cada día, de cada hora ²⁰

El pensamiento que subyace es nítido: la revolución puede ser un procedimiento tanto para una política revolucionaria como para una conservadora, revolución no es más que un estallido y a María Zambrano le interesa sobre todo el ser del hombre, su estado, su íntimo vivir y no tan sólo una sacudida. De este modo, analiza también los tipos y situaciones que conducen a la revolución. No le convencen ni el exceso de individualismo, ni los estados de rebeldía incapaces de espíritu constructivo.

María Zambrano lucha, en fin, por una política revolucionaria caso de que ésta sea llevada a cabo por un afán de justicia, éste es el que conmueve, el único capaz de vibrar ante el cambio porque opta por un optimismo vital que propicia fe en la vida antes que en las ideas, antes que en la razón. Este espíritu revolucionario tiene dos direcciones: cognoscitiva y moral. En el aspecto cognoscitivo valora la visión, la intuición del político frente a cualquier reductivismo dogmático; en el aspecto moral el político más que voluntad de poder, que cautiva y apresa la vida, debiera procurar voluntad de reforma porque así se espera a la vida, la recrea, y se acepta el tiempo²¹. Como dice Antonio Colinas "nunca está contra algo" ²², es decir, está a favor de la vida en toda su riqueza, a favor del hombre y de lo positivo. Escribe en una hora estremecedora alentando y consolando desde el propio dolor, y así refiere Antonio Colinas, más que "para su tiempo" escribía "en el tiempo" ²³.

²⁰ Ibidem, p. 47

²¹ Ibidem, p. 60

²² Colinas, A. "La palabra esencial de María Zambrano" en *María Zambrano: El canto del laberinto*. Gráficas Ceyde, Segovia, 1922. p. 19.

²³ Ibidem, p. 20.

Al hilo de esta reflexión, María Zambrano anota otro sentimiento profundo, que hemos venido citando, el de la religión, pero una religión creadora, amante de la revelación porque "la verdad sobrenatural puede ser enriquecida por el mismo que en gracioso don nos ofreció su iniciación un día" ²⁴

Tras esta minuciosa aclaración, defiende el liberalismo no sin hacer una dura crítica a este movimiento político del XIX, porque si liberalismo es "el empeño que el hombre pone en superar toda esclavitud, en ser hombre sólo; es decir, árbitro, señor de sí mismo y de la vida" ²⁵; reconoce, sin embargo, que la España de 1930 ha sacrificado los ideales liberales para hacer del hombre un esclavo de la sociedad y dice: "Realmente no estamos hoy en España para definir con contemplativos ojos el liberalismo, cuando peligra en su esencia inviolable, cuando es él cuestión de vida o muerte" ²⁶

No obstante, a pesar del momento y a pesar del fracaso, no renuncia a su vocación teórica y ensaya una suerte de liberalismo que atienda por igual las direcciones más humanizadoras: la ética, la religión y el problema social. Leer estas páginas supone reconciliarse con lo más íntimo que se posee y, por supuesto, con la filosofía. Resulta admirable recorrer en la obra zambranianiana lo mejor de la tradición hispánica y admitir con ella que "cortar las amarras con lo alto" supone crear un individuo robotizado, incapaz de vibraciones personales, en el que el amor ha sido sustituido por un deber automático que produce más miedos y sobresaltos que la reconciliación ante cualquier fallo humano. Así dice Juan Fernando Ortega Muñoz: " Su filosofía se inspira en la tradición cultural europea y en las inquietudes y preocupaciones del mundo de hoy, además de beber en la más añeja y profunda corriente del pensamiento español" ²⁷

Y no sólo el liberalismo dejó al hombre sin el apoyo y conexiones con las fuerzas y la solidaridad que el instinto y el amor proporcionan, sino que además le asignó un papel esquematizador de otras energías también humanas y necesarias como el misterio, la pasión, lo irracional. Según María Zambrano el choque con la religión fue frontal.

²⁴ Ibidem, p. 60

²⁵ Ibidem, p. 73

²⁶ Ibidem, p. 78

²⁷ Ortega Muñoz, J. E. *María Zambrano: su vida y su obra* p. 11.

Es la religión un basar la vida sobre hondos, oscuros cimientos irracionales, por profundos, superiores a toda razón; y el liberalismo, un afán de cimentarla en el claro discurso racional, única guía de actividad ²⁸

A este respecto, dice Mercedes Gómez Blesa: " El filósofo trasladando la realidad a un trasmundo, se ha olvidado de su propia realidad... No es de extrañar que el mejor calificativo que se pueda aplicar al hombre contemporáneo sea el de "ignorante", pues ha dado la espalda a ese fondo abismático de las pasiones en donde se debate su verdadero ser" ²⁹

En el aspecto social el liberalismo también encierra contradicción porque "los postulados espirituales del liberalismo no pueden realizarse con la economía liberal" ³⁰; es necesario, pues, una nueva economía, un nuevo liberalismo que abarque todos los aspectos sociales, culturales y políticos, y no un liberalismo despótico, en cierto modo, que propone una libertad no para el hombre sino en el vacío. Es preferible al liberalismo burgués el arraigo en la Naturaleza, el amor y la libertad de valores que propicien la realización humana, puesto que aquel ni favorece la democracia económica ni la aristocracia espiritual que promueve la libertad de prensa, de enseñanza, de investigación que proyecte nuevas relaciones entre el hombre, la naturaleza y lo sobrenatural.

En *Nuevo Liberalismo* se expone una experiencia de libertad, que se asienta en una razón histórica y política ³¹, propia del magisterio de Ortega, pero recorre un camino singularísimo en el que puede observarse también la huella de Unamuno y de Machado, más cercanos a la vida como razón y al pueblo, como el sujeto que encarna el sentir más hondo. Un liberalismo que se aleja del acartonado y fracasado liberalismo racionalista para sentir uno más integral, más revolucionario y más ético. Así encontramos magníficamente trabados la razón política y la razón religiosa, tal vez porque, como cita Cerezo, "se trata de un nuevo liberalismo que no está fundado en premisas escuetamente humanistas, sino mucho más

²⁸ Ibidem, p. 100

²⁹ Gómez Blesa, M. "El hombre como problema" en *María Zambrano: el Canto del Laberinto*. op. cit. p. 49.

³⁰ Ibidem, p. 124

³¹ Pedro Cerezo. *De la historia trágica a la historia ética. Philosophica Malacitana*, vol. IV. 1991

originariamente, en la razón poética, o mejor aún, en una religión cordial"
32

La agudeza zambraniana, sus afinadas reservas ante los partidismos o los estallidos revolucionarios irracionales y crueles, presagian desde su primer ensayo filosófico el estilo y la expresión radical de un alma bañada en la libertad, que le lleva a recorrer desde entonces hasta sus obras póstumas, una propuesta de renovación interior, una revolución ética como la única realmente personal y humana. A esta tarea moral se entrega desde estos primeros momentos y, como sabemos, junto a su labor intelectual participa también en importantes compromisos sociales como el de las Misiones Pedagógicas. Su lucha en pro de la república no decae y es la causa que le lleva al exilio.

Así finaliza su primer libro que, como bien dice, escribe desde el pensamiento y desde la sensibilidad. El tema, o mejor, la preocupación nuclear es España. La filosofía de María Zambrano no cae en los errores que ella atribuye, desde su primera obra, a gran parte de nuestra historia española. Estas deficiencias serán su falta de arraigo en la tradición, que es no sintonizar con el sentir del pueblo, y la vinculación con las preocupaciones sociales del momento, el vivir para todos.

En **Nuevo Liberalismo** María Zambrano deja claro que su pensamiento está enraizado en la tradición española más profunda; de ahí su preocupación por descubrir el ser de España desde una conciencia íntima y se sitúa junto al sentir del pueblo, en la más honda raíz unamuniana y machadiana. De aquí también el entrañamiento del pensar-sentir dirigido en las inquietudes del mundo de su época. Filosofía y vida se entrañan. Este será el segundo tema zambraniano del que nos ocuparemos. Ahora veremos cómo se acerca al problema de España en otros escritos posteriores a **Nuevo Liberalismo**.

En 1937-1938, María Zambrano publica en la Revista *Hora de España*. Esta es una de las revistas literarias que se crean para dar a conocer la labor cultural realizada por el Gobierno de la República. El Consejo de Redacción estuvo integrado por León Felipe, Antonio Machado, José Bergamín, Tomás Navarro, Rafael Alberti, José Gaos, entre otros.

El primer número estuvo encabezado por un artículo titulado **Propósito**. Y entre otros objetivos manifiesta: "Nuestros escritos han de

32 Ibidem, p. 87.

estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general" ³³

Aquella primera edición de **Los intelectuales en el drama de España** de 50 páginas se publica en Chile en 1937, donde tras contraer matrimonio con Alfonso Rodríguez Aldave el 14 de septiembre de 1936, viajan hasta allí porque éste ha sido nombrado Secretario de la Embajada de la República.

El mismo día en que cae la ciudad de Bilbao (1937) María Zambrano y su marido regresan a España. Su marido se incorpora al ejército y ella colabora en defensa de la República como consejera de Propaganda y consejera nacional de la Infancia Evacuada. Hasta el día de su exilio reside sucesivamente en Valencia y en Barcelona.

En Valencia colabora activamente con el grupo fundador de la revista **Hora de España**, como ya hemos dicho, y con el grupo de artistas, escritores y universitarios llevan a cabo una insólita experiencia de educación: las Misiones Pedagógicas. En compañía de escritores amigos como Luis Cernuda, Rafael Dieste, José Antonio Maravall o el pintor Ramón Gaya, María Zambrano recorrió algunos pueblos y remotas aldeas, llevando hasta sus gentes la cultura a la que por tradición pertenecían, y la desconocida, es decir, el cine, el teatro, la pintura o la música clásicas.

En esta época, de nuevo, será el problema de España el que le preocupe, sin embargo percibimos que ya desde su artículo **Hacia un saber sobre el alma** deja implícita la razón poética y será esta razón el instrumento para abordar este tema. De aquí que lo analicemos en el tercer apartado: la razón poética.

B. HACIA UNA RAZON INTIMA.

Como vemos en *Revista de Occidente*, además de las reseñas sobre temas puntuales, destacan dos artículos que son muy conocidos y marcan un hito en la evolución del pensamiento de María Zambrano. **Por qué se escribe** es su primer ensayo de junio de 1934 y en diciembre de ese mismo año publica **Hacia un saber sobre el alma**.

³³ *HORA DE ESPAÑA*. 1937, nº 1, enero. pp 5-6.

Al querer hablar de este primer ensayo **Por qué se escribe** no podemos dejar de detenernos en las primeras palabras, aunque han sido reiteradamente comentadas

Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable³⁴

Ambas emociones: soledad y comunicación se dan en la razón de escribir. Y se cae en la cuenta, como bien dice María Zambrano, de que se escribe para reconquistar algo perdido, después de haber hablado largamente o para reconciliarse consigo mismo, después de haber callado sufridamente.

Es la razón íntima zambraniana, el adentramiento en sí mismo para hallar la claridad de sentimientos conscientes, aunque no siempre expresados ni reconocidos por nosotros. María Zambrano está ya del lado de la experiencia humana. Es la primera razón. No en vano desde 1931 trabaja en la que será su Tesis Doctoral "La salvación del individuo en Spinoza".

Esta será la idea cabal de su filosofía: la reflexión como salvación. El fracaso no es más que el paso para una victoria, alejado de toda suerte de humillación. Es seguro que en estos momentos escribe para liberar al hombre de la mentira, o del tedio, o del miedo y decirle la verdad. La que ella encuentra en su sed de realidad y autenticidad; el Eños, por tanto, del escrito es buscar aquello que es reencuentro, creación.

Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor³⁵

En María Zambrano está clara la función liberadora de la filosofía. Observamos que tras la publicación de su primer libro y antes de editar el segundo **Los intelectuales en el drama de España** (1937), en uno de los artículos de aquel período: **Ante la "Introducción a la Teoría de la Ciencia" de Fichte** (1934), dice: "... primera toma de contacto del hombre no filosófico con la Filosofía, violencia ejercida sobre el ser de este hombre para que abandone su pasiva actitud y entre en la actividad filosófica que ha de conducirle a su ser más pleno, a ser "otra clase de hombre" ³⁶

³⁴ Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*. p. 31

³⁵ *Ibidem*, p. 34.

³⁶ *Ibidem*, p. 167.

Lo cierto es que, como se recoge en su biografía de *Anthropos*, María Zambrano ingresa en la F.U.E. en 1927 y se abre ante ella "una dimensión salvadora de la política". Esta misma dimensión la atribuirá más tarde a la filosofía. Por esta razón rechaza el escaño del Partido Socialista que D. Luis Jiménez de Asúa le propone, a pesar de considerar que "aquellas Cortes fueron inigualables y en las que se encontraban, entre otros muy relevantes, Unamuno y Ortega"³⁷

La fuerza ética y el acercamiento al hombre, que le lleva a la política, le inclinará más tarde a la filosofía. Si en **Nuevo Liberalismo** y en **Los intelectuales en el drama de España** el centro es España, más tarde su preocupación intelectual irá nucleándose en torno a la vida humana. Atiende al hombre concreto, por tanto, inscrito también en la historia y en la política. Así, en **Persona y Democracia** (1958) incidirá en el hombre político.

El ensayo de 1934 **Hacia un saber sobre el alma** lo inicia hablando de la revelación: "Desde la Filosofía que emplea sus racionales instrumentos en arrojar luz sobre la Ciencia, "Ciencia de las ciencias", se ha vuelto, sin desperdiciar su herencia, a eso escalofriante de puro maravilloso que es la Filosofía, el pensamiento en su mayor pureza, se arroje con el ímpetu de la pasión, no para devorarse a sí misma, como la pasión sola hace, sino para detenerse a tiempo, antes de que la caza huya y traérnosla intacta"³⁸

Pasión y razón unidas, porque la sola pasión ahuyenta y la razón sola no acierta. He aquí la razón poética zambraniana. Poesía es crear, producir, inventar. Esta es la razón apasionada, que acoge al hombre completo y lo tensa en todas sus posibles formas de comunicación "disparándose con ímpetu apasionado para frenar en el punto justo, puede recoger sin menoscabo a la verdad desnuda"³⁹

Esta razón que podría llamarse íntima o cotidiana es siempre una razón mediadora, nacida para la reconciliación y, especialmente, para el amor. **Hacia un saber sobre el alma** es la obra que trata más ceñidamente del amor y este contagio del amor-razón es el inicio de lo que será la razón poética. Por esto se ha dicho de ella que es una razón

³⁷ Ibidem, p. 11.

³⁸ Ibidem, p. 19.

³⁹ Ibidem, p. 20.

femenina, razón intuitiva ⁴⁰ o, dicho de otro modo, una razón que no domina, que no ejerce coacción alguna, que no toma represalias, que abruma dando amor pero que no ajusta cuentas ni por el haber ni por el debe.

María Zambrano alude a este saber de la Filosofía como revelación. Un "Camino de vida": " Hay dos maneras de reaccionar ante los pensamientos que son trozos o parte de otro pensamiento más radical, todavía desconocido; una es permanecer insensible ante la verdad a que apuntan; otra, darse cuenta, por una sensibilidad nacida de la necesidad que tenemos de esa verdad, de que está allí, y no poder, sin embargo, encontrarla"⁴¹

La razón poética es primeramente "caer en la cuenta" y, a partir de ahora, María Zambrano habla de Max Scheler y del *Ordo amoris*, de Pascal y de Spinoza, de Nietzsche y de "la idea cristiana de hombre como un ser que muere y ama, que muere con la muerte y se salva con el amor" ⁴²

Casi sin percibirlo María Zambrano nos ha abierto un panorama, para luego percatarse ella misma que esta nueva visión la proporciona la razón poética: "El alma se buscaba a sí misma en la poesía, en la expresión poética". Si anteriormente María Zambrano había criticado el liberalismo burgués por ser ajeno al hombre solidario con los demás, ahora rechaza el positivismo que sólo aporta un cientificismo mediocre, que no sostiene la verdadera historia sino "amarga narración notarial". Ni positivismo, ni romanticismo: "Era necesario una idea del hombre íntegro y aun idea de la razón íntegra también". Rechaza tanto el positivismo como los romanticismos melifluos, porque su búsqueda va hacia una razón prístina, mediadora y poética, a fuerza de despojarse

Era necesario topar con esta nueva revelación de la Razón a cuya aurora asistimos como razón de toda la vida del hombre. Dentro de ella vislumbramos que sí va a ser posible este saber tan hondamente necesitado. El cauce que esta verdad abre a la vida va a permitir y hasta requerir que el fluir de la "psique" corra por él. Tal es nuestra esperanza⁴³

⁴⁰ Ortega Muñoz, J. F. *María Zambrano: su vida y su obra*, p. 43.

⁴¹ Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma* p. 21

⁴² Idem.

⁴³ Ibidem, p. 38.

Y María Zambrano se queja de los saberes aprendidos en la brega del amor: los sentimientos, las emociones, ... que no han encontrado cauces racionales; a pesar, de que estas vivencias sean tratadas en las novelas, en la poesía y en la religión. En estos años María Zambrano expresa la razón poética en **Hacia un saber sobre el alma**. En otros artículos y reseñas rodea el tema, se acerca, lo sugiere, da pinceladas acerca del saber y de la filosofía.

Insiste en su idea de la filosofía como liberación. Su propuesta nada tiene que ver con una razón dogmática u opaca, sino que es abierta, clara, para quien no haya tomado conciencia de su estar-en-el-mundo. La misión de la filosofía está llena de responsabilidad, puesto que dice:

La más clara conciencia se necesita para esta acción sobre un ser que no se ha dado cuenta de su tragedia, de su ser y no-ser, de su destino y su libertad, de su posible perfección, y ponérselo al descubierto⁴⁴

La filosofía nos enseña, pues, a hacernos cargo de nuestro ser como personas, del sentido de la vida y de las cargas que conlleva. De este modo, María Zambrano atisba la figura del enseñante y le reconoce estas cualidades: "Requiere, en suma, un estado de convicción en el espíritu del hombre maestro y una claridad en la mente del filósofo" ⁴⁵. Entiende la filosofía y la enseñanza como un diálogo, en estado perenne de comunicación: "Ambos, maestro y discípulo, salen juntos a la caza de la verdad y mutuamente se animan y aguijonean" ⁴⁶. La Filosofía es un estado, una actitud ante la vida: "Como en amor, no se recibe, sino se entrega" ⁴⁷. En fin, es una pasión amorosa que lleva a buscar incesantemente la verdad, en desposesión de todo lo superfluo y esquivo para poder vivir: "Pasión y razón unidas ante tal pregunta, que deja la vida entera pendiente de sus respuestas"⁴⁸ Este es el tipo de saber que María Zambrano propicia. Un saber que es luz, que dé ganas de vivir, un pensamiento que suscite esperanza, amor y hasta penetración del alma hasta quedar ésta descubierta. Saber que origine fusión entre el pensamiento y el corazón, entre el maestro y el discípulo.

⁴⁴ Ibidem, p. 164.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Ibidem, p. 165.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Ibidem, p. 166.

Así dice: "¿Qué es ser hombre? es la pregunta que se ha formulado Fichte con dramática serenidad, como a un filósofo le compete. Pasión y razón unidas ante tal pregunta, que deja la vida entera pendiente de sus respuestas. Pero en dar la contestación se invierte toda la vida, que es la única manera que tiene la vida de ponerse ante la razón: pagando con todo su ser, que es su tiempo" 49

Por esta razón, María Zambrano identifica hombre sabio a hombre libre. La filosofía como ideal de vida o, de nuevo, el tema de su Tesis Doctoral " **La filosofía como salvación del individuo**". Muchos de sus comentaristas coinciden en este tema: la sabiduría. El conocimiento es sabiduría, porque es saber en su sentido más profundo y espiritual con momentos llenos de esperanza y otros de búsqueda interminable por la ausencia, dudas ante una presencia que requiere despojamiento de la conciencia para ir de claro en claro hasta la reconciliación más grata, la única que hace hablar al alma. "Con razón se ha dicho que el progreso de la Filosofía es hacia dentro, cada vez más hacia dentro" 50

En la reseña de **Hoffmann: "Descartes"** afirma con contundencia: "ser filósofo es, por lo pronto, un modo de ser del hombre -no sabemos si el más esencial de todos los modos posibles de ser hombre-, y un filósofo determinado es, a su vez, un modo de existencia del ser filósofo" 51. La filosofía vemos es un modo de vida, es una apasionada profesión.

Filosofía que, María Zambrano entiende como comprensión de la realidad, para que ésta sea transparente por entero a la razón. Aquí seguramente quería llegar y nos lo ha ido explicando, una y otra vez, hasta exponer lo esencial. Saber es algo más que entender un proceso racional, es poseer también un poder en la voluntad que posibilite ser y vivir en las mejores actitudes y, diríamos, plenitudes. Si no, de qué vale el saber.

Al tiempo que la mente entiende el corazón se satisface. De ahí que la cultura sea luz, que el saber transforme y abra horizontes de claridad. Cuánta razón tenía Aristóteles: "todos los hombres desean saber". Pero el instrumento de dicho saber debe ser una razón abierta, dúctil a los avatares de una vida humana llena de perplejidades y componendas, pero gustosa ante la emoción que le plenifica, le reabsorbe, le reconcilia. Así María Zambrano se toma en serio la vida, como la más arriesgada aventura

49 Idem.

50 Ibidem, p. 171.

51 Ibidem, p. 159.

del hombre y la filosofía, como sinónimo de claridad, el mejor instrumento para acceder a la plenitud

La vida sólo precisa de la conciencia de ser vivida para constituir la más peligrosa y fantástica aventura que puede pensarse. En su virtud el filósofo es el más audaz aventurero, el que ejecuta el más arriesgado juego, poniendo su vida en el máximo peligro al pretender alcanzar la suma claridad de su conciencia ⁵²

Claridad del filósofo que debe ayudarle a comprenderse y comprender las preocupaciones sociales e históricas de su tiempo: "Ahora más que nunca el intelectual europeo vive en peligro y su imperativo de claridad exige que viva serena y luminosamente en peligro, alumbrando con su propia luz sin llamas el fondo oscuro en que tal vez su cultura, su mundo, y con él el sentido de su propia existencia, pudiera disolverse un instante" ⁵³. En otra reseña titulada " **Un libro de ética (Sobre "ética general" de Ramón del Prado**", agosto 1935) aborda el modo de acercamiento al tema histórico, que debe ser interpretado con sentido filosófico la propia tradición: " No debe existir contradicción entre este penetrar vivo en el pensar filosófico desde un problema presente y este apoyarse en un pasado tradicional. Y no sólo que no deben estar en contradicción, sino que seguramente, la mejor manera de entender este pensamiento tradicional es acometerle a partir del presente, de lo presente que se quiere aclarar, y de no ser así, quede como algo superfluo, simple saber de curiosidad, estéril casi siempre" ⁵⁴

C. LA RAZON POETICA.

Los intelectuales en el drama de España es un libro escrito al comienzo de la guerra y de su viaje a Chile. María Zambrano tiene una imperiosa necesidad: comprender la historia, esto mismo le sucedió en aquel artículo que había escrito con 10 años sobre la 1ª Guerra Mundial, en la revista de Antiguos Alumnos del Instituto de San Isidro de Madrid. Quiere comprender y humanizar la historia, entender racionalmente el padecimiento. Así dice: " Hacer la historia de la inteligencia en España en

⁵² Ibidem, p. 161.

⁵³ Ibidem, p. 162.

⁵⁴ Ibidem, p. 175.

esta hora de tragedia es algo que deja sentir su necesidad, cuando no se está dispuesto a abdicar de la condición de hombre" ⁵⁵

Ante tanta guerra y tanta sangre lanza un grito de horror con una sola necesidad: encontrar la razón de tanta sin razón. Esta es su primera perplejidad: cómo va a ejercer una razón abstracta o muda ante tanto dolor. Si antes necesitaba comprender la razón de sus vivencias, de sus emociones, de sus sentimientos para acceder a la singularidad humana, para comprenderse y acoger al otro, ¿cómo no encontrar ahora alguna explicación a tan tremenda barbarie?

María Zambrano decide por una chocante claridad: que la razón debe aprehender la vida y en estos momentos vida es sinónimo de tragedia. Su sensibilidad percibe la necesidad de que su conciencia esté despierta, alejada de mixtificaciones, desprendida de la comodidad; fantasmas de la inercia y del estatismo. Cuando en 1977 **Hora de España** publica el número correspondiente a la edición de noviembre de 1938, María Zambrano encabeza la edición facsimilar con un estudio que es una magnífica exposición del sentir de la revista.

En dicho estudio resume con precisas palabras su propia idea de la filosofía y su peculiar visión de España. Propone una creencia unitiva entre pueblo y cultura, entre sensibilidad y objetividad. Ve esta síntesis en una honda conciencia de autores como Unamuno, Machado y Ortega y en tantos escritores y poetas que sufrían por igual y estaban dispuestos a dar "una palabra adecuada" a esta hora y no un grito. Era el intento de poner fe y serenidad ante el espanto. Estos son sentimientos vividos unitivamente, los otros no son más que espavientos. María Zambrano está convencida que España -de nuevo- expresa una experiencia profunda que no renuncia al pensamiento creativo, unitivo de la razón y el sentimiento mientras en esa hora está fracasando la razón moderna, abstracta y cruel.

echábamos de menos un género literario nuevo que trascendiese las diferencias en una unidad desplegada en múltiples dimensiones. Queríamos una dimensión más, ya que la presencia del hombre tanto se acercaba a su ser entero. Y este hombre entero que se mostraba pedía un autor. Y el autor entre todos es el poeta, y el filósofo también, mas en oficio de poeta⁵⁶

⁵⁵ María Zambrano. *Senderos*, p. 27.

⁵⁶ María Zambrano. *Hora de España XXIII*. **Anthropos** 70/71, Barcelona, 1987. p. 132.

María Zambrano sabe que su razón está en íntima fusión con estos estados de consciencia y que no existe ninguna razón formalista. Critica el racionalismo, del que es necesario desprenderse, porque manifiesta una razón eterna, pura, sin historia, ajena a toda conmoción de sí misma y, por supuesto, de espaldas siempre al dolor. Y si el sentir le parece irracional entonces jamás el hombre podrá conocerse. Así dice: "Y aún de algo anterior de este momento a lo burgués: la creencia racionalista en que el mundo está compuesto de cosas, no de acontecimientos; de sustancias y no de sucesos; en que el mundo es estático, fundamentalmente idéntico a sí mismo" ⁵⁷

Rechaza esta pobre idea de la razón que nace en Grecia y se perpetúa en la razón ilustrada. Critica el elementalismo que supone la ilimitada fe en el progreso: "Sólo le reprochamos a estos progresistas liberales su excesiva simplicidad y su ligereza, su superficialidad al no tener en cuenta todos los subterfugios y disfraces de que el hombre es capaz y sobre todo y más gravemente el no distinguir entre la inteligencia en su historia, en su desenvolvimiento a través de los sucesos más encontrados" ⁵⁸

Por tanto, aboga por una razón más enriquecida de la realidad cambiante y aristada por estos mismos cambios, mediadora y no cosificadora, sino llena de recursos y abierta a intereses personales y no pocos intereses sociales. Junto a esta crítica del racionalismo, como razón ahistórica, critica también el fascismo que, intelectual y políticamente, es perverso.

El fascismo nos muestra la desgracia que para el hombre es conservar las palabras, los conceptos sin vida ya, de cosas que han sido y ya han dejado de servir ⁵⁹

La fina sensibilidad zambraniana queda clara, y nos preguntamos porqué esa machacona insistencia respecto del asistematismo de su pensamiento cuando parte, como diría Bergson, de una peculiar visión de lo necesario en el mundo vivencial y teórico y va adentrándonos en los temas que atañen al hombre: desde la ética a la política, desde la teoría del conocimiento a una singular metafísica, dejando caer definiciones claras y profundas acerca del amor, la poesía, la adolescencia o, como en este caso,

⁵⁷ Ibidem, p. 50.

⁵⁸ María Zambrano. *Hacia un saber sobre el síms*, Alianza, Madrid, 1989, p. 30

⁵⁹ María Zambrano. *Senderos*, p. 36.

el fascismo. En el pensamiento de María Zambrano se dan citas los temas de la filosofía contemporánea: desde la estética a la teoría social más radical.

En estos momentos, como ya hemos dicho, está comprometida políticamente a favor de la República. Es una hora trágica esta "Hora de España". En ella se puede ver el tesón zambraniano por descubrir la intrahistoria de este drama a fin de encontrar soluciones: "Extraer de la realidad relativa la verdad subsistente; de la mezclada sustancia, la esencia indeleble, es la tarea de la experiencia"⁶⁰

Así se percibe su clara vocación filosófica y el compromiso social de estos momentos: "Intentemos de nuevo encontrar la razón del mundo, no de las cosas, sino de los sucesos, devanando el ignorado camino, es difícil, y es necesario. Si otros ofrecen su vida sobre la tierra helada de las trincheras, no hará nada de más el intelectual arriesgando su existencia de intelectual, aventurando su razón en este alumbramiento del mundo, que se abre camino a través de la sangre"⁶¹

De aquí que tras la crítica al racionalismo y al fascismo, rechace además de las actitudes conservadoras los falsos progresismos, carentes también de sentido. Busca una verdad completa, que integre la experiencia humana, que vincule su vivir en la naturaleza, que explique su pensar y su sentir.

Del alma estrangulada de Europa, de su incapacidad de vivir a fondo íntegramente una experiencia, de su angustia, de su fluctuar sobre la vida sin lograr arraigarse en ella, sale el fascismo ... Es incompatible el fascismo con la confianza en la vida; por eso es profundamente ateo: niega la vida por incapacidad de ayuntamiento amoroso con ella, y en su desesperación no reconoce más que a sí mismo⁶²

Ya se observa en este texto, como en **Nuevo Liberalismo**, su preocupación por España y a la vez el hilo que reconduciría esta enmarañada madeja por caminos un poco más sensatos, un poco menos disparatados: una razón positiva que se apoye en la vida (Ortega), que se haga confianza y confidente mediante el amor. Desde el comienzo de su obra filosófica, María Zambrano afirma la vida, la religión y el hombre. Está

⁶⁰ Ibidem, p. 16.

⁶¹ Ibidem, p. 29.

⁶² Ibidem, p. 37.

además convencida del desastre de una razón estática, desentrañada de la vida y ajena al amor. Cree que el amor se incardina con la realidad, la penetra y ésta es la única forma de comprenderla. Tiene esta clara evidencia de que la realidad, y específicamente la realidad humana puede dar mucho de sí y entonces descubriríamos a un hombre nuevo. El método no puede ser el racionalismo, ni el idealismo sino la revelación, los sueños ... ese otro modo de saber.

Hay que esperar a que los presentimientos del hombre nuevo sean algo más que un presentimiento, a que vaya apareciendo su realidad, a que el hombre vaya siendo otro, a que las facetas inéditas de la hombría, las zonas no usadas de la humanidad, vayan apareciendo por obra de imprevistos acontecimientos...⁶³

Junto a este atisbo de la razón poética María Zambrano se centra en su crítica al fascismo y a la circunstancia de España y analiza con pulcritud cuál podría ser el papel de los intelectuales. En esta problemática hay varios temas a tratar:

a) La racionalidad.

Crítica toda suerte de irracionalismos y se decanta por una razón que explique la realidad que el hombre siente. Lo demás es escisión, tremendo dualismo del hombre entre su razón y su ser. Por supuesto, que no aceptaría ninguna idealización o mixtificación que falsee la realidad y abandone la razón, sino que se trata de hallar " un nuevo uso de la razón más complejo y delicado, que llevara en sí mismo su crítica constante, es decir, que tendría que ir acompañado de la conciencia de la relatividad" ⁶⁴

b) Hacia una razón crítica.

María Zambrano percibe la crisis en toda su crudeza. El dilema es también contundente: o razón absolutista o una razón humana, más abierta y más dinámica. En cierto sentido, podemos decir que María Zambrano está ejerciendo la misma crítica que hacía la Escuela de Frankfurt por aquellos años con un fin concreto, en ambos casos: restaurar la convivencia social,

⁶³ Ibidem, p. 38.

⁶⁴ Ibidem, p. 79.

abrir los cauces de la comunicación, redimir la razón esclerotizada y abrir usos que no ejercemos.

Esta revolución debería servir para despertar ese nuevo hombre, que María Zambrano relaciona con la religión.

c) El dualismo de las Españas.

Por fin, María Zambrano aboca en lo que ha ido pergeñando desde su primer libro: su honda conciencia social. Expone el dualismo casi febril que descompone a España en una tradicionalista y otra real; en una oficial y otra popular; en una España pro-europea y en otra anti-europea. Escisión de su contexto espacio-temporal: una España brillante y la triste España de las derrotas de África.

En **La reforma del entendimiento español** (1937) aborda esta problemática. El mismo título indica el camino y las primeras palabras exponen su peculiarísima visión: "Difícilmente pueblo alguno de nuestro rango humano ha vivido con tan pocas ideas, ha sido más ateórico que el nuestro" ⁶⁵. Ante este ateoricismo María Zambrano entiende que España, sin embargo, posee recursos naturales que se refieren sobre todo al sentido de la convivencia que siempre ha practicado y éste es más importante que la suma de saberes. Esto es lo que hay que salvar.

No obstante, es difícil solucionar tanta desidia de nuestro pasado histórico con hitos que María Zambrano trae a nuestra memoria con precisión, por ejemplo, el enclaustramiento al que Felipe II sometió a España diciendo que, no obstante, existía salud moral. De ahí que más que difícil la solución para España sea imposible, sin embargo reconoce que por estos mismos motivos, España sorprendentemente dió muestras de una voluntad de vivir. Recuerda el hondo estoicismo español y afirma que el pueblo tiene "voluntad concreta y definida de vivir y de hacer" ⁶⁶

Aquí se ven las dos Españas: Primero, la oficial y ateórica, dogmática en una "única posible forma de ser"; Segundo, la popular y llena de voluntad. Esta es la creativa y recreadora de otros modos, sin dogmas, sino bajo la palpitante convicción del fracaso.

⁶⁵ Ibidem, p. 88.

⁶⁶ Ibidem, p. 93.

Es Cervantes quien nos presenta el fracaso del español, quien impacablemente nos pone de manifiesto aquella maravilla de voluntad coherente, clara, perfecta, que se ha quedado sin empleo y no hace sino estrellarse contra el muro de la nueva época. Es la voluntad pura, desasida de su objeto real, puesto que ella misma lo inventa. Cuando Kant, casi dos siglos más tarde, presenta las condiciones de una voluntad pura, nada añade que no esté en el querer firme, en la entereza de voluntad del Caballero de la Mancha⁶⁷

Recrea este tema de la novela que parte, como la filosofía, desde una excepcional conciencia de fracaso, no es una mera sensación es una aceptación "realista resignada y al par esperanzada" ⁶⁸. Y así sin pretender la novela sistematizar, como hace la filosofía, se le revela desde el fracaso otro mundo que estaba por descubrir. Esta revelación, esta nueva posibilidad de la razón que la novela descubre, la expone María Zambrano con una prístina simplicidad, esta es, la convivencia.

Y este es el caso que nos da Cervantes: Don Quijote era la voluntad pura de Kant antes que nadie pudiese pensarla, antes de que el mundo la necesitase y pudiese comprenderla, y es además ... la convivencia, diríamos pura, con Sancho. El misterio clarísimo de la convivencia entre Don Quijote y Sancho es algo que todavía no se ha revelado en toda su significación, porque es una profecía sin petulancia, de un tipo de relación humana que aún no se ha realizado⁶⁹

Don Quijote representa, para María Zambrano, una profunda y proverbial convivencia en la que no se da, en modo alguno, la esencial soledad del idealismo. En Don Quijote se vislumbra siempre el otro, el prójimo, que no es un añadido, pues, como diría Antonio Machado, el ser no es idéntico sino que es heterogéneo, está abierto siempre al otro: arrieros, mozas de partido, venteros y venteras, pastores ... todos son algo de Don Quijote.

El trato de Don Quijote para con cada uno de ellos tiene una forma: la confianza. Todos se sienten crecer ante la confianza que Don Quijote les manifiesta; al mismo tiempo esta actitud es disolvente de oscuros

⁶⁷ Ibidem, p. 95.

⁶⁸ Idem

⁶⁹ Ibidem, p. 96.

resentimientos, pertinaces aislamientos hasta hacer perder la medida de lo humano.

María Zambrano cree que ni el estado español ni nuestra razón histórica han entendido a Cervantes. No así el ensayo o la novelística, como Galdós, que supo ver el sentir y la elegancia de los sentimientos y el sentido de la vida del pueblo.

Nuestro fracaso al no hacer una reforma, la reforma del pensamiento y del Estado que necesitábamos, hizo replegarse a nuestro más claro entendimiento a la novela y a nuestro mejor modelo de hombre, quedarse en un ente de ficción ⁷⁰

Cuando en abril de 1937 escribe *"El español y su tradición"* se hace la misma pregunta de su primer ensayo de 1930: "¿Qué es España?". Los temas y las respuestas son las mismas: cómo abordar la revelación humana. "Se le ha hecho a la cultura española el reproche de no haber fabricado una metafísica sistemática a estilo germano, sin ver que hace ya mucho tiempo que todo era metafísica en España" ⁷¹. Esta clave poética y filosófica viene expresada mediante una respuesta: la reconciliación de la vida es posible a través del sufrimiento y la muerte. Esta raíz hace viable la humanidad de la criatura, su flexibilidad y no el rígido dogmatismo que paraliza el pensamiento y petrifica la vida española. En esta trágica hora de la guerra civil, Zambrano denuncia el dogmatismo en el pensamiento español y expone una originalísima tesis acerca del modo español de reflexión filosófica: la filosofía de Cervantes en la novela. A través del fracaso podremos observar la riqueza que significa ser hombre.

Vemos, de nuevo, que le preocupa sobre todo el *éthos* porque desea transmitir una preocupación: "La soledad esencial sobre la que se funda el idealismo, es en Don Quijote profunda, esencial convivencia" ⁷². Esta debiera haber sido la peculiarísima reforma del pueblo español, que hubiera movido a un estado de nobleza, de mutua confianza y reconocimiento como el que Don Quijote tributa a Sancho que "lleva clara e inequívoca la noción del semejante en el centro de su espíritu" ⁷³. El carácter sagrado de la persona resulta más que cordial y es el mismo que se encuentra en Séneca,

⁷⁰ Ibidem, p. 99.

⁷¹ María Zambrano. *El español y su tradición. Hora de España*. Valencia, 1937. p. 264

⁷² María Zambrano. *La reforma del entendimiento español. Hora de España*, op. cit. p. 310.

⁷³ Ibidem, p. 311.

San Isidoro, Juan Luis Vives, Gracián. Por esta alta moral de Don Quijote se pregunta María Zambrano:

¿Qué ha hecho de todo esto el Estado español? Faltó la honda actitud reformista para echar cuentas del camino emprendido, para examinar lo que había en el español, libertándole de los dogmas sobre él acumulados. Faltó el hombre de Estado, a la vez pensador, que nos sacara del laberinto en que nos habíamos metido⁷⁴

Faltaron políticos e intelectuales que recogieran esta misma reforma del entendimiento en clave del pueblo, el profundo romanticismo en la más genuina reivindicación de lo humano. Para María Zambrano se dió una excepción con Galdós que enriquece este sentir con personajes como Fortunata, alma casi gemela a Don Quijote. María Zambrano reclama la voz del pueblo al que considera con una voluntad invicta, llena de confianza en el hombre.

Es la hora de que España acepte íntegramente la voluntad de su pueblo ... la realice en la medida mayor de su posibilidad actual ⁷⁵

Todavía queda voluntad de transformación de esta crueldad cívica por una expresión liberadora, así sorprende la agudeza de visión, el análisis certero de estos escritos que, además, se piensan en momentos tan dramáticos. La vocación filosófica queda manifiesta, porque María Zambrano sabe escudriñar la realidad y otear el horizonte por encima de la tragedia.

Desde su primera estancia en Madrid y especialmente durante el exilio María acoge a cuantos a ella se acercan y todos celebran estos encuentros como verdaderos acontecimientos, en los que sobre todo había un festín: su voz y su palabra. Mediante ella María Zambrano exponía un contenido deslumbrador, nada común, armonía de razón y corazón, y se iba descubriendo esa realidad siempre presentida y nunca perfectamente acabada; por esto, hablaba de sueños, guía, confesión como experiencias íntimas que piden siempre una verdad que se sabe más allá de la vida. De aquí que, aún asumiendo la duda y las sombras, recorra espacios para, al fin, darnos la luz, los claros, lo diáfano. La filosofía zambranianiana expresa la

⁷⁴ Idem

⁷⁵ Ibidem, p. 316

realidad total del hombre: su compromiso y su fe en el cielo y consigo mismo en una transparencia abarcadora y siempre nueva de la luz en miles de colores, a menudo iguales y siempre distintos.

¿Por qué María Zambrano habla de los sueños y el tiempo?. Tal vez porque nos ha enseñado a huir de la identificación, de los espacios rígidos para avistar espacios infinitos en donde cabe la realidad más plena del hombre. El sueño es eco y guía de una voz que nos es y nos está haciendo, así su filosofía es siempre diálogo y esperanza todo es encuentro, acontecimiento en una realidad viva sin nada de muerte.

¿Porque cuál ha sido el mayor dolor de María Zambrano, aunque sea aventurarnos en una respuesta? La reducción de la realidad diversa, plural, inocente a una forma homogénea, esquemática, opaca. Hay que entrar en la luz, en la vida aún a través de la duda por ser humana, abrir caminos como estrechar manos desde el corazón. Este ha sido el saludo constante de María, porque vivió en una ensoñación y jamás se ató a la realidad sino que dejó que el sueño le revelara su máxima inocencia. En esta creencia comienza el diálogo y sólo aquel que cree en el sueño, como lo otro que te hace a tí mismo, puede crear un ámbito de confianza y respeto que une con los demás. Nadie va solo, la soledad es un abstracto, cada cual va soñando, lo demás es mutismo errabundo y a María Zambrano le interesa, por el contrario, la experiencia, la vivencia y la trascendencia porque en el principio fue el sentir, y no la soledad, el vivir con "ese paraíso perdido" que buscamos. Y esa parcialidad es la que duele, ese ser -como en el sueño-revelación y ocultación "sin actualizarse nunca del todo"⁷⁶

Tal vez otras de las claras resonancias en el pensamiento de María Zambrano sea la de Heidegger. Ambos proponen una metafísica, mediante voces que aglutinan experiencias vivas y humanas: el origen, el crear, la palabra. Ambos también son creadores, intentan ver y describir el mundo desde su propia perspectiva. La Filosofía es recurrente, una y otra vez "saca cosas nuevas de cosas viejas". Aquí radica su fuerza. Muchos filósofos lo reconocen. El propio Habermas refiere que el pensamiento no puede quedarse anquilosado tiene que seguir abierto al mito y a lo sorprendente. Este es el modo de reconstruir el mundo y llenarle de sentido que explique la vivencia humana.

En el libro de Ross acerca de Aristóteles comenta que éste decía: " A medida que me hago más viejo me acuerdo más de los mitos". El mito

⁷⁶ María Zambrano. *Los sueños y el tiempo*. Ed. Siruela, Madrid, 1992. p.25

recupera el sentido universal y recompone el lugar natural de cada cosa. Si para Heidegger el origen de la Filosofía está en un entrañamiento, María Zambrano habla de destierro, desarraigo, búsqueda al fin de ser en libertad. "Es la paradoja de la historia: que toda humanización lleva consigo como su sombra inevitable una deshumanización"⁷⁷

Es la dialéctica del progreso en el que tanto habían creído los Ilustrados. La razón va generando en sus márgenes la semilla de aquello que la ha de destruir. Adorno y Horkheimer ya hablaron de ello en la **Dialéctica de la Ilustración**. Sin embargo, nos queda aún el reconocimiento de saber quienes son los maestros pensadores, esto es, aquellos tienen el privilegio de hacer germinar las ideas más intensas y genuinas y despiertan en quienes lo leen mundos sólo hasta entonces entrevistos.

⁷⁷ Zambrano, M. *Sobre el problema del hombre*. Anthropos/2. marzo-abril, 1987. p. 102.

CESAR PALADION : DISCIPULO BURLESCO
DE PIERRE MENARD

En 1967, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publican Crónicas de Bustos Domecq. Dos epígrafes y una dedicatoria introducen los veintiún textos que componen la obra (1). El primer epígrafe presenta una frase del escritor inglés Oliver Goldsmith : "Every absurdity has now a champion." ("Toda absurdidad tiene ahora su campeón - o su paladín"). El segundo, de Father Keegan, formula la idea siguiente: "Every dream is a prophesy : every jest is an earnest in the womb of Time." ("Todo sueño es una profecía : toda broma es seria en la entrañas del tiempo."). La dedicatoria, según lo indica el título de la obra, es del escritor apócrifo Bustos Domecq (2) y dice : "A esos tres grandes olvidados : Picasso, Joyce, Le Corbusier." (p.301).

Con respecto a la dedicatoria, Borges declara en una entrevista : "Pensamos (...) que la gente se había fijado demasiado en ellos. Entonces pusimos 'a esos tres grandes olvidados'." (3). La declaración de Borges prueba que los autores tenían la intención de ridiculizar el espíritu crítico de Bustos Domecq mediante la inversión satírica de los términos recuerdo/olvido.

Los dos epígrafes y la dedicatoria indican las verdaderas intenciones de los autores, es decir los principales componentes de la obra : a) reducción al absurdo de ciertos temas artísticos y literarios, b) bromas con objetivos serios (o críticos), c) inversión burlesca de términos y valores a fin de cuestionar ciertos enfoques analíticos de la crítica tradicional.

Asimismo las crónicas se destacan por sus numerosas referencias a otros textos y por una prosa barroca cuya característica principal radica en una constante proliferación de significantes. Al respecto, Jaime Alazraki afirma : "Para agotar la lista de recursos y procedimientos de la prosa de don Bustos (...), sería necesario transcribir el texto de las crónicas palabra por palabra y coma por coma." (4). El método de transcripción que Jaime Alazraki propone de manera irónica e hiperbólica evoca, por un lado, el texto de Borges "Pierre Menard autor del Quijote" (Ficciones, 1944) y, por otro, se refiere al método de elaboración literaria que adoptará el escritor ficticio César Paladión en la primera crónica.

Cotejar ambos textos permitirá, por consiguiente, destacar sus similitudes y diferencias, así como también poner de manifiesto los diversos objetivos y significados de la crónica.

Pese a su inclusión en un corpus donde predomina el cuento como forma narrativa, la prosa de "Pierre Menard..." (autor ficticio como César Paladión) se asemeja, tanto por su estructura como por su contenido (análisis de una obra), a un ensayo o a una crónica literaria. El texto de Borges, al igual que el de Bustos Domecq, consta de tres secuencias : a) presentación de las obras del autor, b) explicación y justificación de los métodos de elaboración creativa, c) significación y repercusión de las obras en la actualidad.

En la primera secuencia, el narrador (se trata de un amigo anónimo del autor) presenta la "obra visible" de Pierre Menard (ésta se compone de sonetos simbolistas, de monografías sobre diversos filósofos : Descartes, Leibniz, Ramón Lull, de traducciones y ensayos de carácter polémico) y la obra "invisible", es decir los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte

del Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. La presentación de Pierre Menard está marcada por una sutil ironía que se transluce a través de las ideas y el estilo del narrador. El primer párrafo merece (si se tiene en cuenta la opinión de Alazraki) una transcripción completa :

"La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores - si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria. Decididamente, una breve rectificación es inevitable." (5).

En la primera secuencia de "Homenaje a César Paladión", Bustos Domecq, tras destacar el parecido físico del escritor apócrifo con el de Goethe y el hecho de que ambos "comparten, por así decirlo, un Egmont" (p.303), procede también a la presentación de sus obras (entre otras : Los parques abandonados, Emilio, El sabueso de Baskerville, La cabaña del tío Tom, Las geórgicas, De divinatione). Las ideas y el estilo del cronista difieren muy poco de las del narrador de "Pierre Menard..." :

"Ambos, Goethe y nuestro Paladión, exhibieron la salud y la robustez que son la mejor base para la erección de la obra genial. ¡ Gallardos labradores del arte, sus manos rigen el arado y rubrican la melga !".

En 1909, César Paladión ejercía en Ginebra el cargo de cónsul de la República Argentina; allí publicó su primer libro, Los parques abandonados (obra del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig). La edición, que hoy se disputan los bibliófilos, fue celosamente corregida por el autor ; la afean, sin embargo, las más desafortunadas erratas, ya que el tipógrafo calvinista era un ignoramus cabal en lo que

conciérne a la lengua de Sancho." (p.303).

Los dos textos presentan ciertas similitudes. En primer lugar, el narrador de "Pierre Menard" comete un error al calificar de "novelista" al autor ficticio. Como se ha visto anteriormente, éste no ha escrito más que poemas, monografías y sólo algunos fragmentos del Quijote. Bustos Domecq hace lo mismo al hablar de "lengua de Sancho" y no de "lengua de Cervantes". En segundo lugar, el catálogo de la "obra visible" de Pierre Menard así como la edición de Los parques abandonados constan de numerosos errores cometidos por individuos de religión protestante. En tercer lugar, el estilo grandilocuente caracteriza la prosa del narrador y de Bustos Domecq. En cuarto lugar, y este aspecto resulta, a mi entender, el más importante, ambos autores han incurrido en el plagio: Pierre Menard al copiar algunos capítulos del Quijote de Miguel de Cervantes, César Paladión al copiar trece obras anteriores.

No cabe duda de que la crónica de Bustos Domecq comporta una exageración cuantitativa con respecto al texto de Borges. Asimismo señala que Paladión, a diferencia de Menard, no ha escrito ninguna obra "personal" : toda su obra es notablemente "invisible".

En la segunda secuencia de ambos textos se refutará la noción de plagio y se pondrá de relieve el método empleado por los dos autores. El Quijote de Pierre Menard es considerado por el narrador como la obra "tal vez (...) más significativa de nuestro tiempo" (p. 48). Para Bustos Domecq, Los parques abandonados representa "el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo" (p. 305). Además, se trata de empañar la opinión de aquellos críticos que han considerado el procedimiento de Menard y Paladión como una mera copia de obras anteriores. En el texto de Borges se lee :

"Madame Bachelier ha visto (...) una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una transcripción del Quijote (...)." (p. 53). En "Homenaje a César Paladión", Bustos Domecq afirma :

"En el otoño de 1910, un crítico de considerable fuste cotejó Los parques abandonados con la obra de igual título de Julio Herrera y Reissig, para llegar a la conclusión de que Paladión cometiera (...) un plagio. Largos extractos de ambas obras, publicados en columnas paralelas justificaban, según él, la insólita acusación (...). El panfletario, de cuyo nombre no quiero acordarme (cita del Quijote de Cervantes), no tardó en comprender su error y se llamó a perpetuo silencio. ¡ Su pasmosa ceguera crítica había quedado en evidencia !." (p. 303-304).

Por consiguiente, en ambos textos se presentarán y justificarán los procesos de elaboración. El método de transcripción de Pierre Menard se inspira en parte de un fragmento filológico del escritor alemán Novalis "que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado" (p. 49). El método de Paladión consiste en "buscar en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran" (p. 305). En el texto de Borges, el narrador explica :

"Inútil agregar que no encaró nunca (Pierre Menard) una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea - con las de Miguel de Cervantes." (p. 49).

En su crónica, Bustos Domecq explica :

La clave ha sido dada, una vez por todas, en el tratado La línea Paladión-Pound-Eliot (...) de Farrel du Bosc. Se trata, como definitivamente ha declarado Farrel du Bosc, citando a Myriam Allen de Ford, de una ampliación de unidades.

"Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo

común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha (...). En nuestra época, un copioso fragmento de la Odisea inaugura uno de los Cantos de Pound y es bien sabido que la obra de T. S. Eliot consiente versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos. Anexó, por así decirlo, un opus completo, Los parques abandonados, de Herrera y Reissig (...). Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel." (p. 304-305).

En ambos textos, la intención de los procesos de transcripción también son similares. Para Pierre Menard se trata de "adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre", por eso "acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente." (p. 55). Para Paladión se trata también de no "recargar el ya abrumador corpus bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea" (p. 305). Como Menard, el autor escribe también en un idioma ajeno, según lo explica Bustos Domecq:

Aclaremos que Paladión, fuera de alguna reminiscencia escolar, ignoraba las lenguas muertas. En 1918, con una timidez que hoy nos conmueve, publicó Las geórgicas, según la versión española de Ochoa ; un año después, ya consciente de su magnitud espiritual, dio a la imprenta el De divinatione en latín. ¡ Y qué latín ! ¡ El de Cicerón ! (p. 305).

Ahora bien, si los textos presentan por un lado numerosas similitudes, por otro difieren en cuanto a su contenido simbólico e intensidad humorística (es evidente que la prosa de Bustos Domecq presenta numerosas paradojas deliberadamente burlescas). Si Pierre Menard se inspira de Novalis - también lo hace de "esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street". - (p. 49) no es para expresar su alma como Paladión, sino para indicar una intención diferente:

"Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos - decía - para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas." (p. 49).

En la tercera secuencia, el narrador, tras cotejar dos fragmentos idénticos, destaca las diferencias que existen entre ellos. Para el narrador, el Quijote de Menard es "casi infinitamente más rico" (p. 54) que el del autor español. La enumeración que aparece en el texto de Cervantes es "un mero elogio retórico de la historia" (p. 54). En el texto de Menard, "contemporáneo de Williams James", la historia aparece no "como una indagación de la realidad sino como su origen" (p. 55). Lo mismo ocurre con respecto al estilo: "El estilo arcaizante de Menard (...) adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época." (p. 55). En resumen, la "obra invisible" de Pierre Menard se caracteriza por el hecho de que el autor "ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte rudimentario y detenido de la lectura" (p. 56). Para Borges, toda obra literaria está supeditada a la sensibilidad del lector y a su circunstancia histórica. Todo texto se caracteriza por su incesante ambigüedad semántica. Sin dejar de lado la ironía, Borges formula una concepto serio y propone una nueva hermenéutica.

El caso de César Paladión es diferente. Este no hace más que transcribir obras anteriores aplicando de manera heterogénea y desordenada las ideas de Novalis. Contrariamente a las intenciones de Pierre Menard, las transcripciones del autor son el resultado de un absurdo y cómico anacronismo. No obstante, las bromas de Borges y Bioy Casares no son gratuitas. Alazraki ve en "Homenaje a César Paladión" una crítica acerba contra las ideas del escritor venezolano Blanco

Fombona que acusó al escritor argentino Leopoldo Lugones de haber plagiado a Herrera y Reissig (6). En efecto, los autores argentinos, por intermedio de Bustos Domecq, afirman de manera irónica que César Paladión "prefería Los Crepúsculos del jardín de Lugones a Los parques abandonados, pero no se juzgaba digno de asimilarlos" (p. 304) ; lo cual deja entender, por una parte, que los poemas modernistas del poeta argentino eran superiores a los poemas del poeta uruguayo y, por otra, que la sensibilidad de Paladión tenía sus límites. Cabe añadir que Borges ya había refutado la acusación de Blanco Fombona. En su ensayo "Lugones, Herrera, Cártago", Borges escribe : "Imaginar que un gran escritor famoso alevosamente saqueó a un poeta casi ignorado es más poético que imaginar la humilde verdad : Herrera, discípulo de Lugones" (7).

Por consiguiente, Paladión plagia a Herrera y Reissig que, según Borges, ya había plagiado a Lugones. Se puede decir que, gracias a esa "mise en abyme" de textos idénticos, César Paladión, como lo sugiere el primer epígrafe de Crónicas..., se convierte en un absurdo campeón del plagio. Paralelamente, Borges y Bioy aplican, de cierta forma, las premisas de Father Keegan: el carácter burlesco de los plagios encierra una crítica seria de la versión de Blanco Fombona.

Las similitudes entre "Pierre Menard..." y "Homenaje..." aparecen nuevamente al final de ambos textos. El narrador de Borges, elogia y pone de manifiesto el carácter novedoso de la transcripción de Pierre Menard :

"Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida (...). Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿ no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales ?" (p. 56-57).

Por su parte, Bustos Domecq escribe :

Para algunos críticos, publicar un evangelio (se trata de El evangelio según San Marcos, última obra de Paladión que, paradójicamente, nunca publicó) después de los textos de Cicerón y de Virgilio, importa una suerte apostasía de los ideales clásicos; nosotros preferimos ver en este último paso, que no tomó, una renovación espiritual. En suma, el misterioso y claro camino que va del paganismo a la fe." (p. p. 305).

No es difícil observar que las similitudes son aparentes. La renovación espiritual que implica la técnica de Menard se justifica mediante un postulado serio : toda lectura o transcripción renueva o modifica el significado de una obra. La renovación espiritual que implica la técnica de Paladión no es sino una perogrullada (señalada además por el lenguaje paradójico y absurdo de Bustos Domecq, como lo muestra el uso burlesco del oxímoron "misterioso-claro"). Al igual que en la dedicatoria, el cronista de Borges y Bioy Casares invierte los términos plagio/renovación, así como también las intenciones de Pierre Menard. La Imitación de Cristo leída y transcrita por Joyce desembocaría en un nuevo texto, probablemente pagano y turbulento. El Evangelio según San Marcos de Paladión sólo desemboca en un mero y paralizante anacronismo intelectual.

La última similitud entre ambos textos aparece con respecto a la recepción actual del Quijote de Cervantes (y no el de Menard) y de las obras de César Paladión en ciertos sectores de la sociedad. Para Pierre Menard, "El Quijote fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo." (p. 55). Bustos Domecq destaca una recepción similar de los plagios de Paladión : "(...) aplaudimos la iniciativa

de un grupo de diputados de los más opuestos sectores, que propugna la edición oficial de las obras completas del más original y variado de nuestros litterati." (p. 305).

Una vez más las semejanzas comportan una oposición semántica. De manera inversa al texto de Borges, donde se critica los homenajes patrióticos, el cronista elogia dichos homenajes (de ahí el título de la crónica). Sin embargo, la doble lectura que a menudo propone la prosa de Bustos Domecq deja traslucir una crítica similar. Tanto en "Pierre Menard..." como en "Homenaje..." se denuncia la reducción del carácter universal de las obras a un mito de índole nacionalista. Se podría alegar lo mismo a propósito de la creación burlesca de Paladión. Sus plagios absurdos son tan admisibles como la obra "invisible" de Pierre Menard, sobre todo si se tiene en cuenta la idea de Borges según la cual "el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado" (8). Bioy Casares, por su parte, afirma : "la originalidad no es una de mis preocupaciones, y me cuesta creer en los plagios" (9). Como lo deja entender el segundo epígrafe de Father Keegan, los plagios burlescos de Paladión podrían convertirse con el tiempo (véase al respecto "El inmortal" de Borges, El Aleph, 1949) en un hecho probable, serio.

Pierre Menard transcribe el Quijote, César Paladión transcribe Los parques abandonados (transcripción de Los crepúsculos del jardín) y Borges y Bioy transcriben de manera burlesca "Pierre Menard autor del Quijote". Estos juegos de transcripciones y de reescritura en la primera crónica (numerosas son las frases en "Homenaje..." que evocan el estilo y las ideas de la obra individual de Borges) encierran diversas significaciones. En primer lugar, se recalca la idea de que toda obra es evocación o repetición de una

obra anterior. En segundo lugar se denuncia, por medio del enfoque analítico de Bustos Domecq, la crítica literaria tradicional. En efecto, el cronista presenta, con espíritu exageradamente positivo, las fuentes y la trayectoria de los textos de Paladión e insiste en varias ocasiones sobre su originalidad. Al respecto Gerard Genette escribe :

Desde hace más de un siglo, nuestro pensamiento - y nuestro uso - de la literatura se hallan afectados por un prejuicio cuya aplicación siempre más sutil y más audaz no ha dejado de enriquecer, aunque también de pervertir y finalmente de empobrecer el comercio de las Letras, el postulado conforme al cual una obra está esencialmente determinada por su autor y en consecuencia lo expresa." (10).

Además, Bustos Domecq invierte el concepto de "lectura renovadora" (y por ende el método de Pierre Menard), al afirmar que la crítica ha señalado "una vez por todas" y "definitivamente" (p. 304-305) la verdadera significación de la obra de César Paladión.

En tercer lugar, la reescritura burlesca de "Pierre Menard..." en "Homenaje..." no es gratuita ni inconsecuente. Como en los textos individuales de Borges (11) y en el Quijote de Miguel de Cervantes, se trata de parodiar una obra anterior, de hacer literatura de la literatura, de escamotear al autor mistificando su identidad, se trata, en particular, de "re-crear" un texto precedente a fin de otorgarle una nueva, o acaso olvidada, dimensión.

RICARDO ROMERA
Université de La Réunion

N O T A S

1. Jorge Luis **Borges**, Obras completas en colaboración, Buenos Aires, Emecé, 1983 (1ra ed. 1979), p. 300-371. Las citas corresponden a esta edición.
2. Borges y Bioy Casares escriben bajo el seudónimo de Bustos Domecq Seis problemas para don Isidro Parodi (1942) y Dos fantasías memorables (1946). En la obra conjunta, Bustos Domecq aparece como una entidad independiente y opuesta a las preferencias estéticas y éticas de sus creadores. Al respecto, véase : Ricardo **Romera**, "H. Bustos Domecq : un modelo opuesto a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares", Vericuetos, París, número 9, julio-septiembre, 1993, p. 168-193.
3. Fernando **Sorrentino**, Siete conversaciones con Borges, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, p. 111.
4. Jaime **Alazraki**, "Las crónicas de Bustos Domecq", Revista iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, número 70, enero-febrero, 1970, p. 92.
5. Jorge Luis **Borges**, Ficciones, Buenos Aires, Emecé, 1971 (1ra ed. 1944), p. 45.
6. Jaime **Alazraki**, op. cit., p. 89.
7. Jorge Luis **Borges** y Betina **Edelberg**, Leopoldo Lugones, in : Obras completas en colaboración, Buenos Aires, Emecé, 1983 (1ra ed. 1965), p. 503.

8. Jorge Luis **Borges**, Epílogo de Otras inquisiciones, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1989 (1ra ed. 1952), p. 192.
9. Esther **Cross** y Félix **della Paolera** (editores), Bioy Casares a la hora de escribir, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 47.
10. Gérard **Genette**, "La utopía literaria", in : Jorge Luis Borges (edición de Jaime **Alazraki**), Madrid, Taurus, 1987 (1ra ed. en español 1976, título original : "L'utopie littéraire", L'Herne - Numéro Special J.L. Borges -, Paris, 1964), p. 207.
11. Véase : Michel **Lafon**, Borges ou la réécriture, Paris, Le Seuil, 1990.

TRADUCTION GRECQUE DU POEME "NOCHE OSCURA"

NOTE DE L'ETUDIANTE

La traduction en grec du poème Noche Oscura ,de Saint Jean de la Croix, nous a été suggérée par notre professeur Monsieur Bernard SESE dans le cadre du séminaire de la Maîtrise en Littérature Espagnole de l'Université Paris X, Nanterre.

Au cours de nos recherches,nous avons découvert à la Bibliothèque Nationale d'Athènes un ouvrage intitulé "Agios Ioannis Tou Stavrou-Anavasi Sto Oros Karmilo"(Saint Jean de la Croix-La Montée du Mont Carmel) dans lequel nous avons trouvé une traduction du poème Noche Oscura (réf. ci-dessous) que nous rapportons.

Nous avons choisi parmi d'autres la traduction française de notre professeur Monsieur Bernard SESE parce que notre conception de la traduction s'en approche le plus.Le français permet au lecteur de se référer aux autres langues qui pourraient susciter son intérêt. Notre traduction est presque le reflet du texte espagnol. L'ordre des mots, le sens, voire leur nombre par strophe, sont respectés.

Nous espérons que ce travail sera apprécié des spécialistes et surtout de ceux qui aiment les textes et les poèmes de Jean de la Croix.

Bibliographie

Traductions Françaises:

-Poésies complètes, traduction de Bernard Sesé, préface de Pierre Emmanuel, postface de Jorge Guillén, Paris, José Corti,1991, édition bilingue, Collection "Ibériques"

-Jean de la Croix, Poésies, traduction de Benoît Lavaud, introduction, chronologie, bibliographie et notes de Bernard Sesé, Paris, GF-Flammarion, 1993, édition bilingue

Traduction Grecque:

-Agiou Ioanni tou Stavrou,Anavasi sto Oros Carmilo,traduction de José Ruiz, transcription Sonia Koumandarou, Athènes 1990, édition "Oi EkdoseisTon Fillon", collection 10/Ispaniki Bibliothiki/10, directeur Kostas E. Tsiropoulos.

Georgia V. KEKROPIDOU-PEROT
Etudiante en Maîtrise LCE-Espagnol
Université PARIS X, NANTERRE.

ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΝΥΧΤΑ

1. Μια σκοτεινή νύχτα
με λαχτάρα από αγάπη φλογισμένη
ω μακαρία τύχη!
δίχως να γινώ αντιληπτή εβγηκα
αφού το σπίτι μου γαληνεμένο αφήκα.

2. Στα σκοτεινά και βεβαιο
από την σκαλα την κρυφή, μεταμφιεσμένη
ω μακαρία τύχη!
στα σκοτεινά και πιο κρυφά εβγηκα
αφού το σπίτι μου γαληνεμένο αφήκα.

3. Μέσα στην νύχτα την μαγαρισμένη
μυστικά, χωρίς κανενά να με ιδεί
ουτε κι' εγώ κάθε τι να θάρω
δίχως κανένα άλλο φως και οδηγό
εξώ από αυτή που ελάμπε μες στην καρδιά μου.

4. Αυτή με οδηγούσε
κι' από το μεσημεριανό το φως πιο αλαθευτή,
εκεί που με περιμένε
Εκείνος που καλά τον ηξέρα
σε μέρος που κανενάς δεν αναφαινοταν.

5. Ω νύχτα, η οδηγητριά,
και πιο από την αυγή αγαπητή, ω νύχτα.
Ω νύχτα που εσμίξες μαζί
την ερώμενη και τον εραστή
την ερώμενη σ' εραστή μεταμορφωμένη!

6. Στα ανθισμένα μου τα στηθή
που γι' αυτόν εγώ μονάχα εφύλαγα
εγείρε, και εκοιμήθη
και γω τον εθώπευα
κι' οι φυλλώσιες των κερδών ανεμίζαν

7. Το αγέρι από τον πύργο,
όταν εγώ σκορπούσα τα μαλλιά του,
με το απαλό του χέρι
πληγώνε τον λαιμό μου
και όλες τις αισθήσεις μου τις σταματούσε.

8. Εμείνα εκεί και ξεχαστήκα
το πρόσωπο γερμένο στον αγαπητό μου
επάσαν όλα... και εγκαταλείφθηκα
τις εγνοίες μου αφήνοντας
μέσα στα κρίνα ξεχασμένες

NUIT OBSCURE

NOCHE OSCURA

CHIANTS

CANCIONES

De l'âme qui se réjouit d'être arrivée au haut état de la perfection, qui est l'union avec Dieu, par le chemin de la négation spirituelle.

De el alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfeccion, que es la union con Dios, por el camino de la negacion espiritual.

- | | |
|--|--|
| Dans une nuit obscure,
Anxieuse, en flamme d'amour,
Oh l'heureuse aventure!
Je sortis sans que l'on me vît,
Quand fut apaisée ma demeure. | 1. En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
!oh dichosa ventura!
sali sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada. |
| Dans l'obscur et en sûreté,
Par la secrète échelle déguisée,
Oh ,l'heureuse aventure!
Dans l'obscur et furtivement,
Quant fut apaisée ma demeure. | 2. A escuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
!oh dichosa ventura!
a escuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada. |
| Dans la nuit bienheureuse,
En secret, nul ne me voyait,
Et ne regardant nulle chose,
Sans autre guide ni lumière
Que celle en mon coeur qui brûlait. | 3. En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veia,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guia,
sino la que en corazon ardia. |
| Cette lumière me guidait,
Plus sûrement que celle de midi,
Là où m'attendait
Qui je savais bien,
En un lieu où nul ne paraissait. | 4. Aquesta me guiaba
mas cierto que la luz del mediodia,
a donde me esperaba
quien yo bien me sabia,
en parte donde nadie parecia. |
| O nuit qui fus un guide,
O nuit aimable plus que l'aube!
O nuit qui réunis
L'Ami avec l'aimée,
L'aimée en l'Ami transformée! | 5. !Oh noche que guiaste!
!oh noche amable mas que el alborada
!oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada! |
| Sur mon sein fleuri,
Qui entier pour lui seul se gardait,
Là il s'endormit,
Et je le caressais,
Et l'éventail de cèdres aérait. | 6. En mi pecho florido,
que entero para el solo se guardaba,
alli quedo dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba. |
| L'air du créneau,
Quand moi j'écartais ses cheveux,
De sa main sereine,
Au cou me blessait,
Et tous mes sens mettait à vif. | 7. El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcia,
con su mano serena
en mi cuello heria,
y todos mis sentidos suspendia. |
| Immobile, oubliée,
Sur l'Ami penchai mon visage,
Tout s'arrêta, je me laissai,
Laisant parmi les lis
A l'oubli mon tourment. | 8. Quedeme y olvideme,
el rostro recline sobre el amado,
ceso todo, y dejeme
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado |

ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΝΥΧΤΑ

ΑΣΜΑΤΑ

Απο την ψυχη που απολαμβάνει το να έχει φθάση στην υψηλη κατάσταση της τελειοτητας,
που είναι η ενωση με τον Θεο, δια μέσω της πορείας της πνευματικής αρνήσης.

1. Μια νυχτα σκοτεινη
αδημονουσα, με ερωτα φλεγομενη,
ω ! ευτυχης περιπετεια !
Βγηκα μην εχοντας φανη,
οντας πια η κατοικια μου ησυχασμενη.

2. Στα σκοτεινα και βεβαιη,
απο την κρυφη σκαλα μεταμφιεσμενη,
ω ! ευτυχης περιπετεια !
Στα σκοτεινα και λαθραιως,
οντας πια η κατοικια μου ησυχασμενη.

3. Στην νυχτα την ευλογημενη,
κρυφα, οταν κανεις δεν με θωρουσε,
ουτ' εγω εβλεπα κατι,
χωρις αλλο φως και καθοδηγηση,
παρα μονο αυτην που στην καρδια εφλογιζε.

4. Αυτη με οδηγουσε
πιο σιγουρα κι' απο το φως του μεσημεριου,
εκει που με περιμενε
αυτος που εγω γνωριζα καλα,
σε μερος οπου κανεις δεν φαινοταν.

5. Ω ! νυχτα που καθοδηγησες !
Ω ! νυχτα καλη περισσοτερο απο την αυγη !
Ω ! νυχτα που ενωσες
αγαπημενο με αγαπημενη,
αγαπημενη στον αγαπημενο μετασχηματισμενη !

6. Στο ανθισμενο μου στηθος,
που πληρης για κεινον μονο φυλαγοταν,
εκει αποκοιμηθηκε,
και 'γω τον χαιδευα,
και η βενταλια των κερδων αερα επνεε.

7. Ο αερας της επαλξις,
οταν εγω ξεχωριζα τα μαλλια του,
με το χερι του γαληνιο
τον λαιμο μου τραυματιζε,
και ολες τις αισθησεις μου αναρτουσε.

8. Εμεινα και ξεχαστηκα,
το προσωπο εγηρα πανω στον αγαπημενο,
επαυσαν ολα, και εγκαταλειφθηκα,
αφηνοντας την εγνοια μου
μεσα στους λευκοκρινους ξεχασμενη.

DON JUAN OU L'ITINÉRAIRE D'UN MYTHE

Qui ne connaît Don Juan?, qui n'a entendu parler de celui qui est à l'origine d'un véritable mythe dans la mesure où "l'on peut donner ce nom à toute structure narrative ou figurative à caractère relativement fixe et qui exprime les sentiments ou l'idéologie latente d'une collectivité¹". Un mythe, c'est encore "une mise en récit cohérent d'un ou de plusieurs motifs, accrochée à un nom qu'on peut alors qualifier de *figure mythique*²" et dans ce sens "étudier les mythes, c'est s'interroger sur la représentation que les hommes ont d'eux-mêmes et de leur relation au monde dans lequel ils vivent³".

Pourtant on a trop souvent tendance à oublier que le Don Juan primitif est né dans les années 1620 "en pleine floraison du théâtre baroque, dans l'Espagne des Habsbourg dont la rigidité morale affichée, dissimulait en fait un libertinage effréné⁴". Depuis 1989, la question de l'attribution du *Burlador de Sevilla* occupe une place centrale dans la critique textuelle de l'oeuvre, comme le fait remarquer Alfredo Rodríguez López-Vásquez dans son introduction à l'édition de ce texte⁵.

Toutefois, et sans vouloir entrer dans ce débat, nous continuerons à en attribuer la paternité au moine de la Merci, Fray Gabriel Téllez, autrement dit Tirso de Molina.

Des personnages semblables à Don Juan existaient sans aucun doute avant lui, de même que circulaient des légendes racontant l'invitation au mort; mais le mérite du dramaturge espagnol, son génie en quelque sorte, c'est d'avoir réuni ces deux éléments, de les avoir fait se rencontrer dans *El Burlador de*

¹ *L'Ecole des Lettres*, second cycle, n° 14, 15 mai 1980, numéro spécial consacré à "Don Juan", p.2.

² CHEVREL Yves, *La Littérature comparée*, Que sais-je? n° 499, P.U.F., Paris, 1989, p. 60.

³ CHEVREL Yves, op. cit., p. 64.

⁴ *L'Ecole des Lettres*, op. cit., p.2.

⁵ Le mérite de Rodríguez López-Vásquez dans cette introduction c'est de s'interroger sur l'attribution de *El Burlador de Sevilla* à Tirso de Molina, de mettre en relation cette oeuvre avec une autre *comedia*, *Tan largo me lo fiáis* (nous verrons dans une autre étude que cette phrase aux allures proverbiales revient comme un leitmotiv dans *El Burlador de Sevilla*) et de poser enfin, le problème de la transmission textuelle de maintes autres oeuvres de la même époque, en mettant en avant la priorité de la représentation sur l'impression du texte, raison pour laquelle de nombreuses incertitudes persistent. Et il précise: "Como se ve, cualquier hipótesis textual sobre *El Burlador* como obra de teatro tiene que tener en cuenta el hecho de la representación"(p. 73). Notons que Rodríguez López-Vásquez est l'auteur de plusieurs ouvrages et articles concernant tant *El Burlador* que *Tan largo me lo fiáis*.

Sevilla y convidado de piedra.

Ce mythe a donc maintenant plus de trois siècles d'existence; son nom est même passé dans le vocabulaire le plus courant et Don Juan continue à fasciner.

De nombreuses études lui ont été et lui sont consacrées. Nombreux sont ceux qui se sont interrogés sur la mort possible de Don Juan avec l'évolution des mentalités. Nombreux sont ceux qui se sont demandés justement ce qu'il adviendrait de Don Juan s'il rencontrait une femme comme Carmen, autre figure mythique créée par Mérimée en 1845. N'oublions pas que quelques années auparavant le même Mérimée s'était intéressé à Don Juan en s'inspirant de la vie de Don Miguel de Mañara, (gentilhomme ayant réellement existé, et sur lequel nous reviendrons, mais postérieurement au *Burlador*) dans *Les Ames du purgatoire* (1834). Ces deux personnages sont issus de l'Espagne, de Séville plus précisément; tous deux affichent leur liberté et refusent toute contrainte. Et le hasard qui fait bien les choses veut qu'une même compagnie "Paradoxe/influence Fiévet-Paliès", dans une même salle, le Théâtre du Café de la Danse, grâce à une même adaptatrice, Louise Doutreligne, représente à deux mois d'intervalle dans le cadre de sa saison 93/94 intitulée "Mythes d'amour", *Carmen la Nouvelle* et *Don Juan d'origine*. Quelque temps auparavant, une autre troupe, celle de l'Épée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes, poursuivant son cycle hispanique inauguré avec *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca, avait interprété *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en français et en espagnol, sous la direction de Antonio Díaz Florián, en alternance avec le *Don Juan* de Molière. Mais là ne s'arrête pas le destin du *Burlador* inaugural puisqu'il vient d'être traduit une nouvelle fois en français par Benito Pelegrin à la demande de Françoise Chatôt pour la création à Marseille, au théâtre Gyptis, en octobre 1994, de *Don Juan ou le Baiseur de Séville*.

Tous ces éléments ne font que nous conforter dans l'idée que Don Juan n'est pas mort et que comme le dit Rodríguez López-Vázquez "El mito... reaparece según las épocas y los lugares; se alía a otros mitos o se reconstruye para explorar el territorio de los sueños colectivos⁶".

C'est pour mieux comprendre l'élaboration de ce mythe et pour montrer sa richesse, qu'il nous a semblé intéressant d'établir une chronologie commentée, un historique si l'on peut dire, des oeuvres les plus importantes, poèmes, nouvelles, récits, tableaux, ballets, romans, pièces, opéras et films, qui l'ont développé au cours de ces trois derniers siècles.

Nous n'analyserons pas dans le cadre de cette étude les différentes traductions que les auteurs français ont proposées du *Burlador* inaugural non plus que les représentations qui ont pu en être données.

Il nous faut signaler tout d'abord que l'opéra *Don Giovanni*⁷ de Da Ponte-Mozart semble occuper une position-clé dans l'histoire de ce mythe, tant sur

⁶ op.cit. p. 26.

⁷ MASSIN Jean, *Don Juan, mythe littéraire et musical*, textes réunis et présentés par l'auteur: Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Da Ponte, Hoffmann, Lenau, Mérimée, Molière, Pouchkine, Tirso de Molina, Editions Complexe, 1993.

le plan spatial que sur le plan de son évolution, car il joue d'une certaine façon le rôle de "transmutateur" de l'âge baroque à l'âge romantique et Jean Massin pense à ce propos que "c'est par la musique de Mozart (et grâce au livret de Da Ponte) que Don Juan porte son aventure baroque à une perfection de sens qui ouvre la porte à son errance romantique⁸".

1630: Cette date est, en réalité, celle de l'impression et de la publication de la pièce de Tirso de Molina par Gerónimo Margarit dans ce qui est aujourd'hui le manuscrit le plus ancien qui soit en notre possession à savoir: *Doce comedias de Lope de Vega y otros autores*, segunda parte, Barcelona. A ce sujet, D.W. Cruickshank indique dans son article sur *El Burlador de Sevilla* que ce texte aurait été imprimé à Séville par Manuel de Sande/Francisco de Lyra entre 1627 et 1629 avec d'autres *comedias* de différents auteurs dans un ouvrage qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Ce qui semble sûr en tout cas, c'est qu'elle a été créée à Madrid avant 1625, car comme le remarque Antonio Prieto: «*La obra debió escribirse hacia 1619 o 1620, posteriormente a la estancia de Tirso en Sevilla en 1618, de donde brota su ambiente. E igualmente escrita o retocada a la vuelta de Tirso de Portugal, impresionado vivamente por la belleza de la ciudad de Lisboa a cuya descripción entusiasta se entrega*⁹». Juan Manuel Oliver Cabañes précise lui aussi que: «*En cuanto a la fecha de composición... podemos... fijarla con anterioridad a 1625, pues en tal año se representó en Nápoles por la compañía de Pedro Osorio*¹⁰». Rodríguez López-Vásquez nous donne d'autres informations concernant la transmission du *Burlador de Sevilla*. Il explique que le manuscrit indique qu'elle fut jouée par Roque de Figueroa. Or Figueroa la représente à Séville en décembre 1626, puis en 1627 et 1629. C'est à ce moment là qu'il dut en vendre le texte à l'imprimeur ou à l'éditeur. Mais étant donné justement qu'une représentation du *Convidado de piedra* eut lieu à Naples en 1626 par la compagnie de Pedro Osorio, puis une autre, toujours la même année, mais en octobre, à Naples encore une fois, mais par la troupe de Francisco Hernández Galindo, étant donné d'autre part que le *Burlador* ne faisait pas partie en 1624 des oeuvres au répertoire de Figueroa, il semble clair que ce dernier ne l'a acquise qu'après le mois d'octobre 1626, grâce à quelqu'une des compagnies qui l'avait jouée auparavant. Rodríguez López-Vásquez poursuit en ajoutant que pour comprendre les problèmes liés à la transmission du texte d'origine, deux interprétations sont d'ordinaire proposées. Ou bien celui-ci serait le fait d'un spectateur ayant assisté à l'une des représentations de cette *comedia* et sa mémoire aurait été défaillante ou bien, et de façon plus vraisemblable, il aurait été le produit approximatif de la reconstruction collective de l'oeuvre par la compagnie qui la montait.

Quoi qu'il en soit, ces informations concernant d'éventuelles

⁸ op. cit. p. 40.

⁹ TIRSO DE MOLINA, *Marta la piadosa, El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, introducción, edición y notas de Antonio Prieto, E.M.E.S.A, Madrid, 1974, pp. 44-45.

¹⁰ TIRSO DE MOLINA, *La Prudencia en la mujer, El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, edición de Juan Manuel Oliver Cabañes, Clásicos Plaza & Janés 1984, p. 42.

représentations du *Burlador* d'origine à Naples présentent un intérêt tout particulier car comme nous allons le voir cette pièce ne va pas tarder à être traduite, adaptée et représentée en Italie.

(vers) 1650, première version dramatique italienne inspirée du *Burlador de Sevilla* de l'auteur florentin Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), *Il Convitato di pietra*. Cette oeuvre mérite qu'on s'y attarde car il semble clair que c'est par la connaissance qu'il a eu de cette pièce que Molière a écrit la sienne, même si l'on a cru pendant longtemps que c'était grâce à la troupe espagnole venue en France en 1659 (et qui y resta jusqu'en 1673) pour les fêtes données à l'occasion du mariage de Louis XIV. C'est donc par la traduction tout d'abord de la *comedia* de Tirso en italien, puis, comme nous le verrons plus loin, par deux traductions de l'oeuvre italienne en français et par son passage dans un autre système théâtral (la *Commedia dell'Arte*) que Don Juan a pu parvenir en France. Notons au passage que l'on doit également à Cicognini, très inspiré par le théâtre espagnol, une version de *La Vida es sueño* de Calderón: *La Vita e un sogno* ainsi qu'une adaptation d'une autre *comedia* de Tirso de Molina *El Vergonzoso en palacio: Le Glorie e gli Amori di Alessandro Magno e di Rossane*.

1660, Claude Deschamps, dit de Villiers (1601-1681), *Le Festin de pierre ou le fils criminel*, tragi-comédie traduite de l'italien par le sieur de Villiers. A Paris, chez Charles de Sercy. Noëlle Guibert fait remarquer dans le catalogue publié à l'occasion de la magnifique exposition réalisée par la Bibliothèque Nationale que "C'est par cette première version française que les Parisiens prirent connaissance en 1660 de cette pièce à succès...¹¹".

1665, Nicolas Drouin, dit Dorimond (vers 1628-avant 1673), *Le Festin de pierre ou l'Athée foudroyé*. A Paris, Etienne Loyson. Noëlle Guibert précise encore qu'alors que la pièce de Villiers était représentée à Paris, Dorimond, comédien-auteur, parcourait la province avec un autre *Festin de pierre ou le Fils criminel*, tragi-comédie en 5 actes en vers. Elle fut jouée à Lyon, à la fin de l'année 1658 et publiée sous ce titre dans cette même ville en 1659. Dorimond arrive à Paris en décembre 1660 et donne des représentations dans un jeu de paume de la rue des Quatre-Vents. *Le Festin de pierre* est joué à Paris en février 1661, et réimprimé en 1665 avec un nouveau sous-titre, *l'Athée foudroyé*, sans nom d'auteur.

1665, *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière (1622-1673). Les lignes qui précèdent le montrent clairement: le thème de Don Juan est très en vogue dans les années 1660 et nous pouvons reprendre, pour bien le souligner, l'expression utilisée par Christian Gambotti: "Le moment Don Juan"¹². Quarante ans se sont à peine écoulés et Don Juan conquiert la France après l'Espagne et l'Italie. Molière a 43 ans; il vient de voir la censure interdire *Tartuffe*. Mais *Dom Juan*, sa nouvelle pièce, est à

¹¹ *Don Juan*, Catalogue réalisé par la Bibliothèque Nationale à l'occasion de l'exposition qui a eu lieu à Paris du 25 avril au 5 juillet 1991, p. 47.

¹² GAMBOTTI Christian, *Dom Juan de Molière*, l'Oeuvre au clair, Bordas, 1989.

l'affiche du Théâtre du Palais-Royal le dimanche 15 février 1665..." Tout¹³ est mis en action pour *chauffer* le public. Le gazetier Loret en assure l'intérêt par un article publicitaire paru la veille. De son côté, la troupe met en valeur la conception dramatique de la pièce en prévoyant des décors grandioses, des costumes somptueux, pour offrir un grand spectacle. Au décorateur habituel Jean Crosnier, on préféra deux peintres en vogue, Jean Simon et Pierre Prat; le seul costume de Dom Juan coûta 500 livres, etc. De fait, l'accueil du public fut excellent". *Dom Juan* va tenir l'affiche pendant tout le carême de 1665. Quinze représentations vont en être données. Les recettes qu'on a pu enregistrer sont parmi les plus importantes pour une pièce jouée par la troupe de Molière. Le registre tenu par La Grange en apporte le témoignage. Mais malgré ce succès extraordinaire, la pièce est retirée de l'affiche après la dernière du vendredi 20 mars. Elle ne sera pas reprise du vivant de son auteur. Pourtant, dès la deuxième représentation Molière avait supprimé certains passages, en particulier la scène du pauvre. Le libraire Billane n'édita pas davantage ce *Festin de pierre*; et il fallut attendre 1682¹⁴ pour la première publication très édulcorée, au point que plusieurs scènes ont disparu, de même que le "mes gages" final de Sganarelle. La pièce qui sera montée sur les scènes françaises, jusqu'au XIXe siècle, n'est autre que la transcription en vers de Thomas Corneille, qui fut publiée en février 1677. Celle de Molière ne sera reprise qu'en 1841 à l'Odéon et le 15 janvier 1847 à la Comédie-Française pour célébrer le 225ème anniversaire de la naissance de son auteur. André Cabanis précise toutefois que "quelques représentations échelonnées jusqu'à la deuxième guerre mondiale ne sortent pas de l'ombre la pièce étouffée après son succès initial¹⁵". Il nous rapporte également la relation que fait Jacques Copeau dans son journal, d'une représentation donnée le 15 janvier 1917: "C'est une solennité. Visiblement la Maison a pensé faire un effort... C'est le néant... Mais ce qui m'intéresse ici, c'est la réalisation d'ensemble de l'ouvrage, la mise en oeuvre, la manifestation de l'esprit. Elle est incroyable. On a voulu gonfler l'ouvrage de Molière, le pousser au grandiose... c'est-à-dire au romantique. On en a fait un opéra... on imagine d'intercaler entre chaque acte un morceau de la partition du *Don Juan* de Mozart... il ne s'agit plus que de pittoresque, de fioritures.. S'il fallait parler de ce qui manque je n'en finirais pas. Il manque tout ce qui est simple et vrai, tout ce qui sort de l'intelligence du texte et d'une imagination conforme au style de l'ouvrage. Tout vise à la boursoufflure, à l'enjolivement, alors que tout devrait tendre à l'austérité, la fidélité jusqu'à respecter le caractère disparate, composite d'une pièce empruntée du répertoire espagnol en passant par un canevas italien, et qui se passe en Sicile où des paysans à noms italiens et français parlent le patois de nos provinces". Ce n'est qu'avec Jouvet, en 1947, et Vilar, en 1953, que le *Dom Juan* de Molière retrouvera toute sa dimension.

1744, Antonio de Zamora (1644-1728), *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y combidado de piedra*¹⁶. Don Juan réapparaît

¹³ Xavier DARCOS, article "Le Dom Juan de Molière", in *L'Ecole des Lettres*, op. cité p.7

¹⁴ MOLIÈRE, *Les Oeuvres posthumes*, imprimées pour la première fois en 1682, Paris, Denis Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet.

¹⁵ *L'Ecole des Lettres*, op. cit., pp. 39-40.

¹⁶ *Comedias* de Don Antonio de ZAMORA, tome II por Joaquín Sánchez, Madrid.

en Espagne au XVIII^e siècle. La pièce fut jouée pour la première fois en 1713 mais ici encore elle ne fut publiée que 31 ans plus tard. Il est intéressant de noter que Zamora laisse entrevoir à la fin de son oeuvre une possibilité de salut pour Don Juan ce qui, comme le souligne Madeleine Colomb "ouvre la voie aux versions romantiques ultérieures du rachat obtenu grâce à l'amour d'une femme"¹⁷. Il faut également remarquer avec Maurice Molho¹⁸ qu'en Espagne, si le *Don Juan* est le spectacle traditionnel du Jour des Morts, c'est cette pièce qui sera représentée jusqu'en 1844, date de la naissance du *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, et non point celle de Tirso de Molina ce qui fait dire à Juan Cabal à propos du *Burlador de Sevilla* primitif "tan mal se lo conoce en su misma patria"¹⁹. Notons que le titre de cette oeuvre de Zamora se trouve dans la chanson du souper auquel le Commandeur convie Don Juan et dont les paroles sont: "...que no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague... Mientras en el mundo viva, no es justo que diga nadie: ¡Qué largo me lo fiáis! siendo tan breve el cobrarse".

1761, Carlo Goldoni (1707-1793), *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*²⁰. Cette pièce fut jouée pendant le Carnaval de Venise de 1736.

1787, Da Ponte (1749-1838) - Mozart (1756-1791), *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni*, dramma giocoso. Cette année 1787, qui est marquée pour Mozart par la disparition de son père le 28 mai et de son meilleur ami, Barisani, le 3 septembre, est aussi celle de la création à Prague, le 29 octobre, de son opéra *Don Giovanni*, création qui aurait dû avoir lieu le 14 octobre à l'occasion du voyage de noces de l'archiduchesse Marie-Thérèse et de son époux le prince Antoine Clément de Saxe. L'année précédente, *Les Noces de Figaro* ont soulevé l'enthousiasme des Praguois et c'est donc tout naturellement que Mozart s'adresse à Da Ponte, auteur du livret, pour l'écriture de celui de son nouvel opéra. Le librettiste relate dans ses *Mémoires*²¹ les conditions dans lesquelles il mena à bien cette tâche. Il semble d'ailleurs qu'il se soit largement inspiré du *Don Giovanni o sia il Convitato di pietra*, livret de Giovanni Bertati, sur une musique du compositeur Giuseppe Gazzaniga. A Prague, le public accueillera avec engouement cet opéra mais lors de la reprise à Vienne, le 7 mai de l'année suivante, les réactions seront beaucoup plus nuancées. Il n'empêche qu'aujourd'hui encore le *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte (porté à l'écran par Joseph Losey en 1980), tout comme le *Dom Juan* de Molière sont les deux oeuvres les plus représentatives et les plus représentées du mythe qui nous occupe.

Béatrice Didier remarque avec raison dans le *Catalogue* de la Bibliothèque

¹⁷ *Catalogue* de la Bibliothèque Nationale, op. cit. p. 103.

¹⁸ MOLHO Maurice, "Trois mythologiques sur Don Juan", *Les Cahiers de Fontenay*, n° 9-10, mars, 1978, p. 32.

¹⁹ CABAL Juan, *Los héroes universales de la literatura española*, editorial Juventud, Barcelona, 1942, p. 181.

²⁰ *Delle Comedie di Carlo Goldoni*, Avvocato veneto, Tomo XIV, Venezia, Giambatista Pasquali.

²¹ L. Da PONTE, "Mémoires", in *Mémoires et livrets*, éd. et trad. de l'italien par J-F Labie, Le Livre de Poche, 1980.

Nationale²² que la fin du XVIII^e siècle constitue, en France du moins, un temps mort dans l'histoire du mythe. Pas de créations marquantes. La Comédie-Française se contente de reprendre de temps à autre *Le Festin de pierre* de Thomas Corneille et elle ajoute: " La Révolution avait-elle tué Don Juan parmi d'autres aristocrates?... (mais) le mythe était déjà dans une phase de décadence avant 1789. Le XVIII^e siècle risquait d'entraîner Don Juan sur la pente de l'affadissement". Pourtant l'opéra de Da Ponte-Mozart vient de donner un souffle nouveau à ce thème. Mais il ne parvient en France qu'assez tard (1805).

Il va falloir attendre le romantisme pour voir le mythe renaître ou plus exactement pour le voir se métamorphoser.

Plusieurs constats s'imposent. Tout d'abord, ce mythe qui est né au Sud et plus précisément en Espagne, qui est passé par l'Italie avant d'arriver en France, gagne maintenant le Nord. *Don Giovanni* a servi de charnière, en quelque sorte.

De plus, ce ne sont plus les seuls dramaturges qui s'intéressent à Don Juan. Des contes, des récits, des nouvelles, des poèmes et des essais, bref tout ce que Jean Rousset²³ appellera des "métamorphoses latérales", surgissent.

Enfin, le personnage de Don Miguel de Mañara remplace de plus en plus le Don Juan d'origine, car sa vie édifiante séduit les romantiques.

1813, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), *Don Juan - Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste*²⁴. A propos de cette oeuvre, Jean Rousset parle d'un *texte-carrefour*. «Ce conte fantastique est, dit-il, un récit qui raconte une représentation de l'Opéra de Mozart, suivi d'une méditation qui est un essai, le premier grand essai sur le thème²⁵». Jean Massin ajoute que: «c'est Hoffmann qui a greffé le romantisme sur le tronc presque bicentenaire du mythe...²⁶». Quant à Rémy Stricker, il résume ainsi ce conte fantastique dans le Catalogue de la Bibliothèque Nationale²⁷: «E.T.A. Hoffmann s'éprend de la Donna Anna mozartienne et pour assouvir sa soif d'impossible amour romantique, la fait mourir d'une passion fatale pour Don Giovanni: elle, le Ciel, victime de lui, l'Enfer».

Au même moment pratiquement, Byron, en Angleterre, écrit lui aussi son *Don Juan, an Epic Satire* (1819-1824), en 16 chants (plus un fragment du XVII^e), qui est assez éloigné du mythe d'origine mais qui étant "inachevé laisse

²² Op. cit. p. 153.

²³ ROUSSET Jean, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, 1976, p.16.

²⁴ Trad. de l'allemand H. Egmont, revue par A. Beguin, dans *Contes d'Hoffmann*, Les Libraires associés, 1964.

²⁵ op. cit. p. 16.

²⁶ op. cit. p. 48.

²⁷ op. cit. p. 113.

le suspense intact pour toujours²⁸".

1829, Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), *Don Juan und Faust*. Louis Baladier remarque dans *l'Ecole des Lettres*²⁹ que c'est dans ce drame de l'allemand que l'on trouverait portée à son paroxysme la conception romantique du personnage. En effet, le dramaturge représente Don Juan comme un Titan assoiffé d'infini.

1830, Alexandre Pouchkine (1799-1837), *Le Convive de pierre* (*Kamenny-Gost*), pièce en un acte achevée le 4 novembre et restée inédite du vivant de l'auteur. Nous noterons tout d'abord que le titre est ici *Le Convive de pierre*³⁰. Pouchkine a donc décidé d'axer sa pièce sur le Commandeur alors que les autres auteurs qui ont traité ce même thème, lorsqu'ils ont éliminé l'un des membres du titre, n'ont conservé que l'autre, à savoir Don Juan. De plus, Pouchkine limite son oeuvre à un acte, c'est-à-dire à l'essentiel car comme le dit Jean Massin "c'est en voulant se convertir que (Don Juan) s'est détruit lui-même³¹".

Les années de la seconde moitié du XIXe siècle sont marquées en France par une floraison d'oeuvres qui prennent Don Juan pour héros. Citons pour mémoire celles de Balzac, *L'Elixir de longue vie*, Musset, *Namouna*, G. Sand, *Lélia*, A. Dumas (père), *Don Juan de Marañá ou la chute d'un ange*, T. Gautier, *La Comédie de la mort*, Baudelaire, "Don Juan aux enfers" dans *Les Fleurs du mal*, J. Barbey d'Aurevilly, "Le plus bel amour de Don Juan", une nouvelle des *Diaboliques*, M. Barrès, "Une visite à Don Juan" dans *Du Sang, de la volupté et de la mort*.

Par contre, nous nous attarderons plus longuement sur le conte de Prosper Mérimée (1803-1870):

1834, *Les Ames du Purgatoire* (*Revue des deux Mondes*, 15 août). Dans ce conte, Prosper Mérimée a recueilli à peu près tout ce que l'on pouvait savoir de la vie de Don Miguel de Mañara. Ce gentilhomme sévillan exista bel et bien, mais quelques années après la représentation et la publication de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Après une jeunesse débauchée, il rentra dans les rangs pour l'amour d'une dame; et, celle-ci étant morte, il se retira dans un cloître. "Sur son lit de mort il demanda comme une grâce qu'on l'enterrât sous le seuil de l'Eglise, afin qu'en y entrant chacun le foulât aux pieds. Il voulut encore que sur son tombeau on gravât cette inscription: *Ci-gît le pire homme qui fût au monde*³²".

²⁸ Jean Massin, op. cit. p. 54.

²⁹ op. cit. p. 5.

³⁰ Nous reviendrons dans une autre étude sur le problème du titre de la pièce d'origine; mais il semblerait bien que ce titre soit dans les années 1625/1626, *El Convidado de piedra* comme le laisserait supposer le vers 1063 (*L'Abuseur de Séville*, traduction de Pierre Guénoun, Aubier, 1991, p. 194) de cette même pièce.

³¹ op. cit. p. 57.

³² Prosper MERIMEE, *Les Ames du Purgatoire*, Garnier-Flammarion, 1973, p. 103.

1844, José Zorrilla (1817-1893), *Don Juan Tenorio*. C'est donc grâce au dramaturge espagnol José Zorrilla que Don Juan resurgit en Espagne au milieu du XIXe siècle. Comme le fait remarquer Juan Cabal "Por lo que concierne a nuestro público el Don Juan que más se conoce no es el clásico de Tirso sino el popularísimo de Zorrilla, bastante distinto del original³³". C'est le spectacle traditionnel du Jour des Morts et dans cette oeuvre l'auteur espagnol réunit les deux Don Juan: celui de Tirso et Don Miguel de Mañara, tout en rendant au héros son patronyme originel. Il apporte, entre autres choses, deux nouveautés: la séduction d'une nonne et le salut de Don Juan, puisqu'à la fin de la pièce Doña Inés s'exclame: "Y sólo en vida más pura los justos comprenderán que el amor salvó a Don Juan al pie de la sepultura³⁴".

1844, Nicolas Lenau (1802-1850), *Don Juan*. La même année, Lenau publie lui aussi son *Don Juan*. Walter Thomas fait remarquer dans son introduction³⁵ que lorsque le dramaturge autrichien "passe de la conception de son oeuvre à la rédaction définitive, il semble prendre pour règle de s'écarter d'une façon ostensible de la voie déjà suivie par ses prédécesseurs... dans son *Don Juan* il se refuse à faire intervenir le dénouement traditionnel de la justice divine accablant le libertin en pleine impénitence finale. Le *Faust* qu'il avait publié en 1836 ne devait presque rien à Goethe". Le *Don Juan* de Lenau occupe ainsi une place à part dans les oeuvres qui traitent de ce thème. Comme le dit encore Walter Thomas (p. XXIV) "si (le poète) nous le définit menteur et pervers, éperdument individualiste et insoucieux du bonheur des autres, (il) le disculpe en partie comme subissant la contrainte d'instincts impérieux, il lui prête le repentir et le sentiment de l'honneur, il le montre disposé à réparer ses torts. Don Juan n'est pas digne du châtiment, il ne meurt que de la satiété des plaisirs et il meurt de son plein gré".

Toutes les oeuvres que nous venons de citer ne font que souligner que le romantisme a été obsédé par Don Juan. Et c'est pour cela qu'il est tellement difficile de poursuivre cette liste, de continuer ce "catalogue", pourrions-nous dire.

Notons simplement que les oeuvres du XXe siècle, si elles n'apportent pas grand chose dans l'évolution du mythe, sont par contre riches en réflexion. Comme le fait remarquer Michel Berveiller³⁶ Don Juan sollicite la recherche des historiens, des sociologues, psychologues, psychanalystes, etc. En Espagne, Ortega y Gasset³⁷ et Gregorio Marañón³⁸ ne font pas exception à la règle.

³³ CABAL Juan, *Los héroes universales de la literatura española*, Editorial Juventud, Barcelona, 1942, p. 181.

³⁴ ZORRILLA José, *Don Juan Tenorio*, Colección Austral, 1940, p. 177.

³⁵, *Don Juan*, traduit et préfacé par Walter Thomas, Ed. Montaigne, p. XXVII.

³⁶ BERVEILLER Michel, article sur "Don Juan" dans l'*Encyclopedia Universalis*, p. 640. Michel Berveiller est également l'auteur de *Eternal don Juan*, Paris, 1961, et de "Don Juan, analyse d'un mythe" in *Obliques*, Nos 4 et 5, 1974.

³⁷ "Introduction à un Don Juan", in *Le Spectateur tenté*, Paris 1958.

³⁸ *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, 1958.

Rappelons toutefois le *Don Juan* de l'écrivain espagnol Gonzalo Torrente Ballester (1963).

Depuis un siècle, depuis 1850 environ, les mots *donjuanisme* et *donjuanesque* sont apparus dans notre langue. Comme le fait remarquer Jean-Victor Hocquard, "le personnage de Don Juan est devenu dans le langage courant, sous la forme d'un nom commun, synonyme du séducteur irrésistible, voire de bellâtre coureur de jupons, bref un type d'homme assez vulgaire³⁹".

Toutefois, ne soyons pas pessimiste. Don Juan, c'est l'acteur par excellence: il est toujours en représentation, il joue un rôle ou plutôt des rôles successifs car il n'est jamais que l'enveloppe des personnages qu'il donne de lui-même. Le succès au théâtre du *Dom Juam* de Molière et à l'opéra du *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart le prouvent en continuant d'attirer les foules. Nous avons même vu, au début de cette étude, que les dernières années, les derniers mois nous avaient permis d'assister à de nouvelles représentations du *Burlador de Sevilla*, parfois dans la langue d'origine! Nous avons vu également que l'année 94 allait nous offrir une nouvelle création! Et donc, puisque comme le remarque Jean Rousset: "Don Juan... ne se laisse pas oublier, il vit de sa vie propre, il passe d'oeuvre en oeuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne", pourquoi ne pas conclure avec ce même chercheur: "Dira-t-on que Don Juan, comme mythe, semble condamné? Oui sans doute, si l'esprit général, la température culturelle dominante demeurent ce qu'ils sont. Mais, qui sait? Les temps changeront, et avec Don Juan rien n'est jamais joué; il a manqué périr au XVIIIe siècle; il pourrait renaître une fois encore; il y suffirait d'un nouveau Mozart⁴⁰", et pourquoi pas, ajouterions-nous volontiers, d'un nouveau Tirso de Molina?

Maïté COUDERT
Université de Paris X

³⁹ *L'Ecole des Lettres*, op. cit., p. 66.

⁴⁰ op. cit pp. 180-181.

FERNANDO PESSOA E A UNIVERSALIDADE DOS SIMBOLOS

"Símbolos. Todo símbolos ...
Se calhar, tudo é símbolos ...
Serás tu um símbolo também?"

(Álvaro de campos)

A universalidade dos símbolos, ou das "formas simbólicas", para usar a expressão de Cassirer, impregna todas as culturas humanas, em todas as civilizações. Como escreve Gilbert Durand: "O Universo Simbólico não é nada menos que o Universo Humano inteiro" (1). Na sua diversidade de manifestações e de expressões, os símbolos atravessam toda a história dos homens, transportando os mitos que a fundam e lhe dão sentido.

Para lá das diversas acepções que o termo tomou, desde a significação grega originária de *σύμβολον*, meio de reconhecimento através da junção das duas metades de um objecto cindido, até às definições, aliás variáveis, da linguística e da semiótica contemporâneas, quer de extracção saussuriana quer peirciana, o símbolo assumiu um papel essencial em todos os modos de conhecimento e de criação, bem como de comunicação ou conflito, desde as religiões às artes e as ciências, sendo inerente a todas as línguas e linguagens, nas suas configurações múltiplas.

Pode dizer-se que o símbolo atinge a sua culminância na experiência religiosa, e sobretudo na experiência mística. Nesta, como notou Jean Baruzi, a propósito de São João da Cruz: "O verdadeiro símbolo adere directamente à experiência", não sendo uma mera "figura" dessa experiência (2). No mesmo horizonte parece colocar-se Gilbert Durand, quando escreve que "o símbolo é um caso limite do conhecimento indirecto em que, paradoxalmente, este último tende a tornar-se directo", o que explica "o uso privilegiado que todas as místicas e as vias iluminativas farão do símbolo" (3). A sua posição parece-nos, entretanto, convir mais adequadamente a esta últimas, nas suas expressões esotéricas, pois que nestas, sem coincidir directamente com a experiência, o símbolo, na sua "imediatez", como ele diz, "visa o plano da gnósis como num movimento assintótico" (4).

Que longe se está assim da acepção originária do "símbolo"! Desenvolvendo as reflexões iniciadas pelos Estoicos, a linguística moderna procurou explicitar, primeiro, a diferença entre signo e símbolo, com Saussure, tendo este considerado que "ha um rudimento de ligação natural entre o significante e o significado" no símbolo, contrariamente ao carácter arbitrário que ela toma no signo (5). Charles Sanders Peirce, quanto a ele, distinguiu o símbolo do ícone e do índice, pelo facto de estar "ligado ao seu objecto por uma ideia do espírito", enquanto nos dois outros tipos de signos se trata respectivamente de uma ligação por semelhança ou de natureza física (6). Para este semiótico "omne symbolum de symbolo", ou por outras suas palavras: "um símbolo, desde que existe, irradia pelas nações" (7). Isto é, tende a tornar-se universal, pois é inerente à condição humana, qualidade que Peirce assim metaforiza numa citação poética: "O símbolo pode dizer ao homem como a esfinge de Emerson: Do teu olhar eu sou o raio" (8)

Também Heraclito escrevera num fragmento célebre: "O deus, cujo oráculo está em Delfos, não diz nem cala: faz sinal". É esse "sinal" esfíngico que do símbolo irradia, com o seu mistério nunca de todo em todo penetrável, pois está aberto a um sentido sempre outro, como a palavra oracular.

Se há obra em os símbolos estão omnipresentes, na sua universalidade, numa polissemia proliferante, essa obra é a de Fernando Pessoa. Toda ela é marcada por um simbolismo hermético, até na sua arquitetura pan-genérica, de que a Mensagem é o exemplo mais acabado (9). O poemodrama e o poetodrama pessoanos relevam, como procuramos alhures mostrar, de uma "dramaturgia simbólica", na sua textualidade dialógica, que nesse livro, por mais estruturado, é particularmente assinalável, assim como nos poemas esotérico, mas que articula toda a produção orto-heteronímica, em poesia e em prosa (10). Só a análise da simbologia iniciática e profética, que exige uma interpretação cerrada e complexa, permite apreender, através e para além de uma perspectiva hermenêutica ou semiológica, os sentidos múltiplos que a leitura dos textos de Pessoa suscita.

O poeta teve, como se sabe, uma atracção permanente pelo ocultismo; que se diversificou em inúmeras derivações esotéricas, a diferentes níveis: astrologia, alquimia, kabalística, maçonaria, teosofia, gnosticismo, rosicrucianismo, cujo fios se entrosam com a tradição do Bandarrismo, do Sebastianismo e do Quinto Império, cepe ao mesmo tempo portuguesa e universal, que Pessoa bebeu em Vieira, Bruno e outras fontes, algumas secretas, como o ritual de uma misteriosa Ordem Templária de Portugal (11). É necessário ter em conta essa trama inter-textual e inter-cultural para poder penetrar no universo simbólico de Pessoa. Ele mesmo prevenia: "O caminho dos symbols é perigoso, porque é fácil e seductor, e é particularmente fácil e seductor para os de imaginação viva, que são precisamente os mais facéis de induzir-se em erro e, também, de romancear para os outros, formando fraudes por vezes inocentes, por vezes um pouco menos que isso" (12). E, por outro lado, propunha um método para o "entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos)", num texto que foi com razão considerado um código para a interpretação da Mensagem (13).

Nesse texto, que quanto a nós é, mais do que isso, uma chave para o conjunto da sua obra, Pessoa enumera e define as "qualides" ou "condições" a que deve obedecer o "intérprete", e sem as quais os símbolos "serão para ele mortos e ele morto para eles": a simpatia, a intuição, a inteligência, a compreensão e uma quinta, "menos definível", que sibilamente ele exemplifica: "Direi talvez, falando a uns, que é a Graça, falando a outros que é a mão do Superior Incognito, falando a terceiros que é o Conhecimento e Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo" (14).

Esta última qualidade, ela mesma misteriosa, mostra como de certo modo nos símbolos a letra e os espírito coincidem, qualquer que seja a sua polissémia, mas é pela convergência de todas as cinco qualidades, inerentes aos graus de iniciação nos rituais (simbólicos) próprios de qualquer Ordem esotérica, que os símbolos se tornam "uma vida", isto é, uma experiência irreductível.

Tomemos, na Mensagem, um exemplo preciso, o do quinto poema da série intitulada precisamente "Os Symbols", da terceira parte do livro:

<< O ENCORBERTO

Que symbolo fecundo
Vem na aurora anciosa ?
Na Cruz morta do Mundo
A vida, que é a rosa.

Que symbolo divino
Traz o dia já visto ?
Na Cruz, que é o destino,
A Rosa, que é o Christo.

Que symbolo final
Mostra o sol já desperto ?
Na Cruz morta e fatal
A Rosa do Encoberto. >> (15)

Aqui o mito do Sebastianismo e do Quinto Império, que nos quatro poemas precedentes se delineia numa sucessão de símbolos, culmina na simbólica da Rosa-Cruz, que foi uma das que mais fascinou o poeta, encontrando-se presente também no poema No Túmulo de Christian Rosenkreuz (16). Pessoa, como o mostram os estudos de Yvette K. Centeno, insere-se na tradição de um movimento de inspiração alquímica, que se desenvolveu a partir de Johann Valentin Andreae, influenciado por Jacob Bohme, na Alemanha do séc. XVII, irradiando depois pela Europa e tendo atraído pensadores como Bacon, Newton e Leibniz ou escritores como Herder e Goethe. Afirmando a dualidade divina da Força e da Matéria, a doutrina rosicruciana parte da androginia primitiva, como unidade primordial a que importa retornar e de que a Rosa-Cruz é o símbolo (17).

Num fragmento encontrado no seu espólio, Pessoa explicita detalhadamente o significado desse símbolo: " A Cruz... representa o mundo inatento, elementar, physico ou inorganico. No encontro das duas linhas - matéria e movimento - surge, como coisa extranha e comtudo natural, a Rosa, pois que é a Vida, a flôr, primeiro indício vivo da árvore. Resulta do cruzamento do elemento masculino e do feminino, como toda vida, isto é, todo ente vivo.

Esta Rosa ou se espalha Cruz e a inunda da sua vida, que, neste caso, é a sua côr, e a Cruz fica Rosea -portanto a Rosea Cruz, representando a vida divina enchendo a matéria e o movimento, ou o sangue mediatório do Ch., tingindo a nenhuma-côr do mundo; ou se crucifixa na Cruz, ficando propria, e é a vida humana, sujeita aos males da matéria e da sua decomposição- Rosa que pode ser rubra, se significa a Morte" (18).

Este fragmento, apesar de incompleto -como outros, de que não sabe se são apontamentos ou são textos origináis- desenvolve ainda a descrição e expliação do símbolo da Rosa-Cruz, como as suas "cinco pétalas", que representam os "verdadeiros cinco sentidos", a que correspondem "cinco astros masculinos", que são os misteriosos "Cinco Pontos de Entendimento oculto". O numero cinco - igual ao numero de poemas que compõem a série de "Os Symbolos" - guarda assim todo o seu mistério esotérico. E o "Entendimento oculto" coincide, finalmente, com o "Encoberto", titulo do quinto poema, fundindo-se assim o mito e o simbolo, numa significação hermética que dá ao Sebastianismo, através do Quinto Império, um alcance universal.

A experiência simbólica identifica-se, em Pessoa -e é isso o essencial-, com a experiência poética, a qual é por ele também concebida como um processo de iniciação esotérica, numa "gradação" de géneros -lírico, épico, dramático- correspondente aos graus de uma hierarquia, desembocando no mistério poético, tal como é visionado no seu Essay on Initiation: "Uma fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, nalguma coisa que esta para além das três, é um feito que ultrapassa o nosso entendimento" (19). Exactamente como a significação dos símbolos.

Mas o que em Pessoa importa acentuar é que a própria pluralidade dos sujeitos -a heteronímia- é da ordem do simbólico. Assim, no grau de "Mestre", poetas cultores de vários géneros coexistem. E se "da poesia lírica à dramática ha uma gradação contínua", o "passo final", esse, sera dado por "um poeta que seja varios poetas", e mais exactamente ainda "um poeta dramático" escrevendo poemodrama não é mais, como vimos, do que uma "dramaturgia simbólica", também o poetodrama o é: cada heterónimo é, ele mesmo-outro, um símbolo. Por isso Álvaro de Campos se interroga, no poema citado em epígrafe: "Serás tu um símbolo também?"

JOSE AUGUSTO SEABRA

- 1 Gilbert Durand, Figures Mythiques et Visages de l'Œuvre - de la Mythocritique à la Mythanalyse. Paris, 1992. p.8
- 2 Jean Baruzi, St jean de la Croix et le Problème de l'Expérience Mystique, Paris, 1924, p.335
- 3 Op. cit. , p.12
- 4 Idem, ibidem
- 5 Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale. Paris, 1972
- 6 C. Sanders Peirce, Ecrits sur le Signe, selecção, tradução e comentários de Gérard Deledale Paris, 1978, p. 165
- 7 Idem, p.166
- 8 Idem, ibidem
- 9 Cf. José Augusto Sebra, "O Arquitexto da Mensagem", in Mensagem" Poemas Esotéricos, ed. crítica, Col. Archives, Madrid, 1993, p. 238
- 10 Cf. José Augusto Sebra, Fernando Pessoa ou o Poetodroma, Lisboa, 1988, p. 226
- 11 Cf. Yvette K. Centeno, "O pensamento Esotérico de Fernando Pessoa, in Mensagem/poemas Esotéricos, Ed. cit. , p. 359 e segs
- 12 Cit. por Yvette K. Centeno, idem, p.372
- 13 Fernando Pessoa, Obra Poética, Aguilar, 4.a ed. , Rio de janeiro 1972, p. 69
- 14 Idem, ibidem
- 15 Mensagem/Poemas Esotéricos, ed. crit. cit. , p.71
- 16 Idem, pp. 180.181
- 17 "O pensamento esotérico de Fernando Pessoa" , idem, p. 388 e segs
- 18 Esp. 53 -30/31/32, cit. por Yvette K. Centeno, idem, p. 391.392
- 19 Cit. por Georg Rudolf Lind, Estudos sobre Fernando Pessoa, Lisboa, 1981, p. 279
- 20 Cit. in Obra Poética, ed. cit. , p. 199

A LA RECHERCHE D'UN POÈTE DU SILENCE :

LUIS ÁLVAREZ PIÑER

- - -

En resumen. 1927-1988 (édition et prologue de Juan Manuel Díaz de Guereñu, "Pre-textos / Poesía", Madrid, 1990), qui a reçu le Prix National de Poésie de 1991, contient une sélection de 86 poèmes extraits d'une anthologie toute privée. Ce recueil contient donc seulement une petite partie, choisie par le poète et son préfacier, d'une œuvre élaborée entre l'adolescence et le crépuscule de la vie, et qui ne constitue déjà elle-même que ce qui reste d'une création plus ample dont le moins satisfaisant fut éliminé au fil des ans. Luis Álvarez Piñer, dont j'ignorais l'œuvre poétique quand il voulut bien lire la traduction espagnole que je fis de mon Bécquer (Espasa-Calpe, 1990) et suggérer des amendements, est né à Gijón en 1910.

De conviction républicaine, il subit de plein fouet le choc de la guerre civile, ce qui n'apparaît que discrètement dans son œuvre.

Voici quelques notes de lecture, elles aussi très sélectionnées.

I. Amarres.

Rima (p.67).

Je ne crois pas que ce soit un hasard si le titre de ce poème en prose est becquérien. Son scepticisme tendre l'est aussi :

"Izados sobre el mástil de nuestra muerte vamos. En la marea de la muerte como corales o como esponjas somos. A favor de un maduro viento nuestras almas ubérrimas como globos cautivos volarán un día.

¿ Qué hemos de hacer ? Esperemos, sin apagar el corazón. A la deriva, pero sin apagar el corazón."

"¡ Por qué extraños caminos / se reintegra a la casa el universo !"
(p.108).

Rarement l'idée d'essence ou d'absolu fut évoquée avec un tel bonheur dans la froideur lyrique :

En magma oscuro configura
tan inmensa memoria, y así accede

a ser mirado por quien puede
ver sin abrir los ojos
siquiera.
Viene a sembrar paisaje sobre el ente
que, inmóvil, sin posibles prelações,
sin prisas que limiten,
germinará silencios infinitos,
caminos inmortales de la muerte.”

“En la madrugada” (p.120).

Poème typique du mysticisme libéré de Luis A. Piñer, dans toute la simplicité d'une rima becquérienne :

“Cuando Dios da la vuelta y se aleja
nos deja
ese perdón milagroso del alba.”

La conscience est finalement le seul miracle et la seule lumière. On peut ici parler de cartésianisme poétique :

“Os digo que por mi propia luz vuelvo, y no por otro principio de mayor dignidad. Y me encuentro parado en el cauce, como Heráclito, colmados los ojos por la espesura del milagro : Tantas lejanías reducidas a esto. De nuevo en mí, sólo por tal luz me concedo una cierta confianza, ya que sin ella jamás me hubiera reconocido.”

(“Os digo”, p.131)

II. Elégie fondamentale. La hora más oscura.

C'est une pensée pour J.A.H. “qui s'éloignait en souriant vers l'aube dans la nuit du 7 au 8 juin 1938”. Des quarante et un tercets qui compose cette élégie, les deux derniers suffisent à montrer la qualité et la gravité du dire. Nous trouvons ici le meilleur de l'épique de notre temps :

“Barro, tiempo y destino. El alba entera
que había de cegar contigo, estaba
en la sombra, salía de tu noche,
no venía del mar, ni de los cielos;
se alumbraba en los dientes : La sonrisa.
Corazón era el alba sin palabras.”

III. Rencontres.

“Manos” (p.19).

Toute une mélancolie de jeunesse se concentre ici : charité, ironie envers le romantisme commercial, inquiétude semée par l'agitation politique ambiante, foi attristée.

“os lo digo con la voz llena de astros
con la garganta obtenida nombrando fuerte a Dios en el desierto.”

L'une des vertus de la poésie est d'être un langage qui rend la mélancolie supportable.

Lamentación (pp.72-73).

La vue d'un enfant sur la plage avec un cerf-volant me semble être à l'origine de cette méditation sur les contraintes de la vie et de la matière, sur Dieu, sur la mort. Notre vie n'est qu'une rapide traversée qui laisse de nombreuses virtualités inaccomplies et de nombreuses questions sans réponse. C'est le rêve qui est le vrai révélateur de ces frustrations, non le contact avec ce que nous considérons comme la réalité du monde :

“Todo arrastra las cadenas de la revelación. Es el peso de tan forzada servidumbre lo que cierra los ojos, no nuestro sueño burlador del tiempo.”

Ángeles son (pp.87-89).

L'ange est le mystérieux signe de la présence d'un au-delà dans le moment vécu, un signe placé aux frontières entre le mouvement et l'éternel-fixe, entre le discontinu et le solidaire. Le Nerval des Vers dorés et la poésie panthéiste sont proches :

“Por todas partes hay orillas,
ángeles en el predio inhabitable,
lleno de muerte, sobre el que acampamos.”

Como el canto del pájaro (pp.92-94).

Tout est littéralement clair dans la poésie de Luis A. Piñer mais toutes les images attendent qu'un sens leur soit donné. Le lecteur ou l'auditeur est contraint à l'invention. Nous sommes en présence d'une poésie initiatique rigoureuse, mais d'initiation dans la solitude. Evocation du mystère auquel toute conscience doit faire face :

“Y en la requisitoria final de la esperanza
- donde sembramos sangre para la memoria -
hay una soledad que hunde sus dedos
como una luz y aúpa en forma del espíritu
las sombras ya transfiguradas.”

Exilio (p.98).

Nouvel éloge et nouvelle justification du rêve :

“Vivir es despedirse largamente

de un lugar donde nunca hemos estado.”

IV. Charme. La leçon du haut langage.

Una voz tengo (p. 62).

Beau complément aux définitions et évocations de la poésie lyrique :

“En ella reconozco todas las cosas menos una : la muerte.

Menos en esa ciudad en que el viento apaga sus motores para no deshojar las siemprevivas, reposo en cualquier parte, salvando las distancias, por medio de mi voz. Sólo las nubes amontonadas contra el crepúsculo : Esas no pueden ser disipadas por ella.”

Se llaman fantasmas (p. 68).

Ces signes qui font notre bonheur et balisent nos limites, qui permettent à Luis A. Piñer de créer de nombreuses images personnelles, telles celles de cet ensemble onirique :

“Andaba por mi casa, oh, sueño, huésped de mentira, hablando con inquieto reír el carnoso alfabeto que me acercó a las cosas.”

L’originalité iconographique est donc grande, comme dans ce poème du sommeil purificateur :

“Es estigma en las sombras tu corazón encendido. Él amarra el crepúsculo a tus párpados y desata tus nervios como una medusa. Él remansa en nubes de vaguedad estéril el cine de tus ojos que has olvidado abierto.

Fuera, la eternidad. El hogar está frío. Tu pecho es como un fruto. Puedes dormirte ya.

Y te has ido durmiendo : Superaste tus ojos. Y no oyes la voz del hombre que marcha sobre la nieve y se embriaga de costumbres.”

(“La puerta vespéral cerrada...”, p.71)

J’aime aussi cette définition, par exclusions, d’une voix poétique qui me paraît bien être celle de l’auteur :

“Otros no son llamados a eternidad tan pronto
ni tienen soledades de absoluto presente
ni sufren su entidad con misión celeste.

Otros tienen un río que los ata
a su anécdota diaria y al origen
sin fundir la experiencia en la esperanza.”

Junto a las rosas (p. 126).

“Arrastrando las sombras hasta el sueño”,

quel beau vers de ce poème de la marche terminale qui est à rapprocher d'Alegría (p.130), poème d'une sagesse qui console, parce qu'encore créatrice, de l'épuisement de la vie :

“; Alegría de estar
refrenando las prisas del corazón, el ansia
de ir a un más lejos ya imposible !
Alegría de ver
los seres y las cosas con la calma
que ellos hubieran siempre deseado,
sin esas raspaduras
de la atención con prisas.
¡ Oh primavera, otra vez ya presente,
no como ayer, impuesta por el mundo
al alma, sino alzándose
desde los intersticios de nuestros sillares
leve y alegre como el jaramago !”

Robert PAGEARD

Trois poèmes de Luis Álvarez Piñer,
traduits par Robert Pageard.

- - -

(Algo sabía la sangre...)

Le sang savait quelque chose mais ce n'était presque rien.
En furetant dans les mottes obscures de notre sous-sol
le sang savait quelque chose, mais ce n'était presque rien.

C'était à peine l'amour et son instinct de lierre.
En rongant le vieux mur, depuis tant de temps,
l'amour savait quelque chose, qui arrive toujours tard.
Le sang savait quelque chose, tranquillité exemplaire,
lointain céleste dans la terre obscure
lui servant de rêve, de gloire et d'habitude.

Et à la fin du sang, encore, les yeux
poussés par lui vers ce ciel inconnu
qui doit quelque jour faire fleurir le regard.

Almanachs de brume, pleins de jours brisés.
Le sang savait quelque chose en portant partout,
par amour, son histoire comme son grand secret.

... Mais ce n'était presque rien : Un réveil déjà posthume,
la saveur de la terre, que le baiser rendit sublime
et une étrange nostalgie que nous appelons esprit.

- - -

(Poniente)

Le temps que laisse tomber les cloches n'est pas le même
que celui qu'enveloppent les tristes sirènes des bateaux.
La pluie ne mouille pas en une égale minute
le jardin et le regard
de la sentinelle à l'écoute.

Le temps se sert des diverses agonies terrestres
pour affiner son identification
car nos instruments de précision sont faibles,
y compris l'âme, ouverte
et envoyée, comme la fumée des bateaux à vapeur,
se mélanger aux arguments célestes,
ou figée dans les grumes de chaque sonnerie de cloche,
comme un oiseau de plus.

De tout ceci se sert le temps
pour tromper l'âme qui attend d'être possédée par lui;
qui écrit ses mémoires contre lui
et rebondit sur sa fausse texture.

Et tandis que la campagne réduit
à un poing la beauté qui peut s'échapper
vers l'auguste couchant
et que le vent piétine de ses chevaux aveugles
le lieu de la rencontre avec l'ombre,
le temps ouvre ses ailes, se dissipe
pour n'être jamais reconnu
par ce qui est accompli ou tend vers la mort.

Dans la mort qui inonde les yeux,
le temps, indéfiniment, comme la lune, se répète.
Mais, désormais, uniquement comme la lune.

(Decímosle recuerdo y no lo es)

Nous l'appelons souvenir et ce n'en est pas un.
Je pense maintenant à tant d'autres choses
hors du cœur et des yeux
venues du monde et grandies
dans l'adoption. Mais ensuite perdues.

Et à cette mer première, à une aube,
à une certaine voix contenant notre prénom.
Et aux jours nocturnes, pleins à déborder
de substance mortelle et de voix obscures.

Et puis à la mémoire, recueillant
sur le tas des décombres du temps, les dernières
irisations du couchant. Là,
sur sa vieille croûte, résistait encore
ce qui appelait la mort à grands cris
recréant
sa persistance en sa propre clameur.

Chaque fois que le vent trouble se déchaîne
et emporte la poussière grise de tant de ruine,
cette insubornable adolescence
revient de la mer pour durcir ses traces.

Nous l'appelons souvenir. Et ce n'en est pas un.
Nous avons eu à point nommé la mémoire
et l'oubli. Mais quelque chose d'extérieur épuise
la liberté qu'ils inaugurèrent en leur temps.
Nous l'appelons souvenir parce qu'il vient
donner leur continuité aux rives.

1944

1945

1946

LA POESIE ET LE POETE DANS L'ŒUVRE DE BÉCQUER

(notes)

- - - -

Sur la critique de La Soledad de Ferrán (janvier 1860) et sur quelques rimas.

Pour Bécquer, le mot "poesía" a deux sens :

- C'est d'abord l'idée, la beauté idéale, qui est une qualité de la prise de conscience.

- C'est ensuite la technique au moyen de laquelle l'artiste, spécialement l'artiste du verbe, donne forme à cette beauté.

Les deux parties de la rima III correspondent à ces deux conceptions de la poésie : la poésie-idée est inspiration, la poésie-technique, raison.

Les deux concepts se trouvent associés dans la rima V :

"Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea."

La poésie-technique la meilleure est celle qui est jaillissement de la poésie-idée.

Bécquer distingue deux types de poésie au sens technique du terme : la poésie naturelle et la poésie artistique (celle-ci "magnífica y sonora"). La première tire sa valeur de la proximité de sa source, la poésie-idée :

"Hay otra (poesía) natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía." (commentaire de La Soledad, II).

La poésie populaire que recueille et cultive Ferrán appartient à la catégorie de la poésie naturelle qui a été ainsi caractérisée. Bécquer nomme "síntesis" l'aptitude de cette poésie à traduire "las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época" (commentaire de La Soledad, début de III).

*

* *

Autre développement sur poésie-idée et poésie-technique.

La poésie, c'est d'abord l'idée. L'art la réalise.

Citations :

“¡ La Virgen, con el melancólico dolor del recuerdo, y a su lado San Juan con el Apocalipsis ya en la mente, y por fondo el mar, inmenso como la idea y el cielo del crepúsculo de una tristeza tan suave y tranquila como la que respira la escena mística ! No, no hay duda, el pensamiento es inmejorable; sólo en concebirle ha dado el Sr Hernández una alta prueba de que es poeta y pintor a la vez.” (comentaire du tableau “Viaje de la Virgen y de San Juan a Efeso” de Germán Hernández, El Contemporáneo, 16 octobre 1862).

“La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida interior de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe.” (Cartas literarias a una mujer, I).

Il existe donc une poésie pure - sans forme - et une poésie artistique, exprimées par les artistes : poètes littéraires, musiciens, peintres et dessinateurs, sculpteurs, etc.

L'“idée” est ici l'élément de l'“idéalisme”. Aux yeux de Bécquer, la femme est la plus pure expression de la nature. Elle représente l'idée de la nature (ou la nature épurée).

*

* *

Application à la critique littéraire.

Dès 1859, Bécquer avait appliqué le principe poétique de proximité ou de spontanéité au style de la critique à la française dans l'article “Crítica literaria” (La Epoca, 23 août 1859) : “... salud al relámpago del ingenio que salta, deslumbra y chispea en la conversación; que imprime al libro ese carácter ligero, vago y gracioso; ese estilo brillante, cortado y breve, en que el pensamiento del autor se retrata con toda la misteriosa poesía, con toda la fascinadora volubilidad con que las ideas se levantan, cruzan y se reflejan en su mente.”

*

* *

Poésie et mémoire.

Le poète est d'abord l'homme de mémoire :

“Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más : creo que únicamente por esto lo son.” (Cartas literarias a una mujer, II).

Et quelques lignes plus haut : “Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar.”

La poésie est donc rappel et mise en forme de l'expérience personnelle, de l'épreuve subie par l'intelligence ou la sensibilité personnelle.

La poésie est aussi mémoire universelle. D'où ces interrogations :

“- ¿Sabes tú adónde va?” (rima XXXVIII, il s'agit de l'amour)

“- ¿Dónde estará este suspiro?” (Tres fechas, fin)

Et le lieu céleste que traverse Teobaldo de Montagut dans la légende Creed en Dios : “esa fantástica región adonde van todos los acentos de la Tierra”.

*

* *

Le poète, chasseur d'idéal.

Le poète est celui qui recherche l'idéal et qui croit le voir partout. Cet idéal fuyant est sans forme et sans nom (“sin nombre” est typique du vocabulaire becquérien).

Le poète pare, orne un monde terrestre désespérant.

Manrique, dans El Rayo de la luna, incarne le poète :

“Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; tanto que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos.” (première partie).

Cette idée d'un au-delà de la forme annonce les révolutions littéraires et artistiques postérieures (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine - impressionisme, cubisme, surréalisme, art abstrait).

L'informe, la pure lumière, la pure nuance attirent Bécquer : Dieu, amour, ciel. La réalité terrestre elle-même est d'une telle richesse, malgré les désillusions humaines, que seules une avalanche verbale et un flot de prises de vues (Bécquer est cinéaste avant la caméra) peuvent la suggérer.

*

* *

Le poète et l'illusion.

Bécquer a un sens aigu du mystère qui environne l'homme et l'emprisonne. Le poète est celui qui, par l'image et par la parole, tente de se lancer dans l'exploration. Il se heurte vite à la complexité impénétrable de la nature, à la fragilité de la condition humaine, à la bassesse des sociétés créées par l'homme. Tout au plus peut-il montrer la vanité des impulsions du commun. L'homme n'est qu'un triste jouet de la vie terrestre. C'est le thème qui domine dans toute son œuvre.

L'amour, la gloire, l'or, la liberté même sont les illusions motrices que dénonce la rima LXXII.

Lorsqu'il devient conscient de sa vocation de collaborateur à la création des illusions, le poète se sépare de l'œuvre d'art et s'élève à un plan supérieur, celui de l'ironie douloureuse. C'est le sens de cette rima LXXII et c'est celui des neuf dernières années de la vie de Bécquer (1861-1870). El Rayo de luna et la troisième des Cartas desde mi celda sont, de ce point de vue, exemplaires.

*

* *

Bécquer, Shakespeare et le romantisme.

A propos du livret de Zampa, écrit par Mélesville pour l'opéra de Herold : "... fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro de plomo del funeral; idea gigante, a que sólo Shakespeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones. Toma, lee, estudia tú mi libro, pues sólo tú sabrás darle la verdadera interpretación. Y diciendo esto el

poeta, arrojó sobre el piano el manuscrito original de Zampa.” (“El maestro Herold”, La Epoca, 14 septembre 1859).

Bécquer exploite l'esprit romantique, le rejette par l'ironie tout en restant dans sa vague par sa résistance à l'uniformisation et à la rationalisation, par son culte du souvenir aussi.

*

* *

Augusto Ferrán et la poésie.

La théorie poétique semble avoir très peu préoccupé Ferrán. On peut seulement affirmer qu'il fut un fervent de la poésie populaire espagnole qu'il a été le premier à élever, par la création, à la catégorie de poésie d'art. Dans l'introduction de la légende La fuente de Montal (Museo de las Familias, 1866), reprenant peut-être à son compte une formule de Bécquer dans le commentaire de La Soledad (1861), il déclare que la véritable poésie est celle du peuple : “escribir leyendas es más difícil de lo que parece, si han de recordar siquiera el estilo sencillo y brillante a la par que emplea el pueblo en sus poéticas y melancólicas tradiciones : el pueblo, que es el verdadero poeta.”

Les deux recueils poétiques de Ferrán, La Soledad et La Pereza, sont beaucoup plus homogènes que les Rimas. Ils le sont par la forme, qui est exclusivement populaire (Coplas et Soléas). Ils le sont par la constance du pessimisme, du sentiment d'errance et de la tendance à l'abandon. Voici deux citations typiques :

“Si en lo pasado reina la muerte vencedora, si en el porvenir reina la muerte, ¿por qué en el presente ha de reinar la vida?”

(Una inspiración alemana, troisième époque, IX, 1872)

“por tan poco tiempo
yo no sé qué hacer
si deje a un lado la puerta del mundo
o llame otra vez”

(La Pereza, LXXXVII, 1871)