

---

Aurora nº 11, 2010, ISSN: 1575-5045, pp. 77-87

*Laura Llevadot\**

## *Para una crítica de la novela: Zambrano y Benjamin\**

### **Resumen**

Este trabajo analiza la crítica a la novela que llevaron a cabo Zambrano y Benjamin, especialmente en *El sueño creador* y en el texto *El narrador* respectivamente. Se defiende la tesis de que lo que distingue ambas críticas de las realizadas por otros autores contemporáneos es la reivindicación de un concepto ampliado de experiencia y el reclamo de una suerte de justicia narrativa de la que la novela está ausente. Finalmente, a modo de ejemplo, se da cuenta de las “lecturas sacralizantes” de los textos de Kafka acometidas por ambos autores y que demuestran cómo la escritura de Kafka escapa al género de la novela.

**Palabras clave:** novela, experiencia, sabiduría, narración, sagrado

### **Abstract**

This paper analyses Zambrano's and Benjamin's critiques of the novel, especially in *El sueño creador* and *The Storyteller*. We hold that what distinguishes both critiques from those of other contemporary authors is the defence of an extended concept of experience and the call for a kind of narrative justice which is absent in the novel. Finally, as an example, we discuss their “sacralizing readings” of Kafka's texts that show how Kafka's writing escapes the novel genre.

**Keywords:** Novel, Experience, Wisdom, Narration, Sacred

Fecha de recepción: 3 de junio de 2010

Fecha de admisión: 20 de junio de 2010

\* Universitat de Barcelona. laullevadot@ub.edu

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia: FFI2009-08557

I. Una estampa arcaica

“**E**stampas como la de uno que se sienta a leer un buen libro son arcaicas”.<sup>1</sup> En esta frase de Adorno se concentra todo lo que aquí quisiéramos indagar. Zambrano comenta en algún lugar<sup>2</sup> que toda gran obra contiene frases más o menos célebres que basta recordarlas para que el libro se presente entero porque son indicativas del sentido y la unidad a la que la obra aspira. “La del alba sería” es una de esas locuciones que contienen la unidad de la obra cervantina, basta pronunciarla para que *El Quijote* se presente íntegro. Pero hay también frases que, por el contrario, se desprenden de la obra y principian un camino por su cuenta. Frases que sacadas de su contexto inicial abren nuevas vías de reflexión y propician conexiones inéditas. “Palabras que han sido ahuyentadas del contexto idílico del sentido”, como dirá Benjamin a propósito de la cita.<sup>3</sup> De este género podría ser la frase de Adorno con la que abrimos este trabajo. Bastaría con que en lugar de llevar a cabo una exégesis de este aserto que nos condujera a la teoría estética de Adorno hiciéramos, por el contrario, que se descolgase del texto que le dio origen para iluminar con su luz otros textos no menos valiosos, en concreto, dos capítulos de *El sueño creador* y “La ambigüedad de Cervantes” de María Zambrano y el escrito “El narrador” de Walter Benjamin.

La filiación entre Adorno y Benjamin es sin duda obvia y está suficientemente acreditada. El vínculo entre éste último y Zambrano, por el contrario, no lo es. No es suficiente

advertir que ambos criticaron este género de creación por la palabra que es la novela. Esta forma literaria propia de la época burguesa fue también objeto de reflexión para pensadores tan diversos como Ortega<sup>4</sup> y Lúkacs,<sup>5</sup> los cuales claro está influyeron directamente en los autores que nos ocupan. Habrá pues, antes que nada, que sortear el peligro de establecer una falsa filiación allí donde en realidad de lo que se trata es de un “aire de familia” surgido de las necesidades de la época. La similitud de este gesto inicial de crítica a la novela como forma literaria no justifica una aproximación que sería forzada en tanto no hay indicios de que Zambrano conociera la obra de Benjamin, traducida muy tardíamente al español. Entonces, ¿Por qué acercarse a estos textos en un mismo movimiento? ¿Por qué apostar por una lectura cruzada de estos escritos que desde un punto de vista meramente historiográfico sólo atestiguarían una preocupación común de la época: una cierta inquietud ante la emergencia de la novela como género literario? ¿Y de dónde saca su fuerza la frase de Adorno para esclarecer esta propuesta de lectura cruzada?

Hay que decir a favor de este acercamiento aparentemente forzado entre Zambrano y Benjamin que ya en 1966 alguien del calibre de Valente escribía en uno de los primeros artículos dedicados a la autora: “El proceso de sacralización coincide en parte, al menos en su aspecto instrumental, con el señalado por Adorno como típico de Walter Benjamin, originado en el caso de éste en la cábala. La coincidencia tiene interés, no como posible indicación de influjos que supongo inexistentes, sino como nota común en un momento de crisis de la filosofía o de las filosofías como sistemas autónomos. Porque hay otra nota coincidente que tal vez convenga

<sup>1</sup> Adorno, Th. W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, Madrid, Akal, 2003, p. 43.

<sup>2</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1996, p. 113.

<sup>3</sup> Benjamin, W., *Karl Kraus*, en *Obras, libro III/ vol. 1*, Madrid, Abada Ed., 2007, p. 372.

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, J., *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista Occidente en Alianza Editorial, 1982.

<sup>5</sup> Lukács, G., “Teoría de la novela”, en *El alma y las formas y La teoría de la novela. Obras Completas I*, trad. Manuel Sacristán, Ed. Barcelona-Buenos Aires-México, Grijalbo, 1975.

señalar: la violación de las fronteras entre literatura –o poesía en el más amplio sentido del término– y filosofía”.<sup>6</sup> Aquí Valente sugiere dos puntos de coincidencia relevantes entre ambos autores, la sacralización de textos profanos y la fractura de las fronteras entre filosofía y poesía. Aunque la cuestión de la novela tiene bastante que ver con esta última observación que ya se ha convertido en un tópico de difícil disolución, trataremos de dejarnos aconsejar por el primer punto de coincidencia que Valente advierte entre Zambrano y Benjamin: el llevar a cabo, ambos, lecturas de textos en su origen profanos pero que sufren un proceso de sacralización al ser interpretados por ellos. Perseguir la pista de esta suerte de interpretación sacralizante no debe llevarnos, sin embargo, a lecturas fáciles que concluirían en el profundo cristianismo de Zambrano y en la incontestable importancia de la tradición judía en Benjamin. No hace falta excavar en la obviedad ni subrayar lo elemental. Antes de ceder ante lecturas piadosas habría que preguntarse acerca del por qué y a dónde les lleva este ejercicio de sacralización. Permítasenos adelantar algo de lo que aquí se quisiera decir. Si algo distingue la crítica a la novela de Zambrano y Benjamin respecto a la que iniciaron sus respectivos maestros es que en ambos hay una preocupación ética esencial que va más allá de la teoría de los géneros. Ni “los pensamientos ocasionales”<sup>7</sup> de Ortega sobre la novela, ni “la dialéctica general de los géneros fundada en la esencia de las categorías estéticas”<sup>8</sup> que Lukács pretende en su *Teoría de la novela*, tienen el alcance ético que se aprecia en los textos de Zambrano y Benjamin. Lo que está en juego en los textos sobre la novela que aquí queremos tratar es la demanda de un

concepto ampliado de experiencia y la apelación a la justicia o a la piedad de la que el lenguaje, o una cierta configuración lingüística, debería hacerse cargo.

Pero volvamos al moto que nos proporcionaba Adorno al inicio de este trabajo: “Estampas como la de uno que se sienta a leer un buen libro son arcaicas”. Hay una escena en la película de Víctor Erice, *El Sur*, que presenta bien esta estampa arcaica. La niña que afirma no recordar apenas nada de su madre con la que pasaba todo el día la recuerda sin embargo leyendo una novela en el sofá mientras ella misma lee a sus pies. “¿Es bonita?” –le pregunta, y la madre contesta “Muy bonita”. Sonríe y regresa a su lectura en un vano intento de ahuyentar el desastre que se cierne sobre ellas, el suicidio anunciado del padre. Esta escena de *El Sur* evoca ese tiempo en que era posible ausentarse del mundo leyendo “un buen libro”. Un buen libro era aquél que o bien era capaz de transportarnos a otro mundo (“Mientras dura la lectura de una gran novela nos sentimos dentro de su mundo, al igual que en la realidad que nos rodea”,<sup>9</sup> dirá Zambrano) o bien aportaba un conocimiento verdadero, el “sentido de la vida” condensado en una historia y presto a ser consumido, una verdad que hacía sentir al lector una ganancia, un haber aprendido algo, pero “esa consistencia de la verdad es la que se ha perdido”.<sup>10</sup> Algo sin duda debe haber ocurrido para que la gran novela se haya roto en pedazos y en su lugar un libro bueno, aquel que valdrá la pena ser leído, sea justamente el que rompe con la figura del lector contemplador, el que, en palabras de Adorno, “destruye el recogimiento del lector ante lo leído”.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Valente, J. A., “El sueño creador”, en *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, nº 124-125-126, 1968, p. 80 (1a edición en *Insula*, Madrid, 1966, año XXI, núm. 238, septiembre, pp. 1-10). También Jesús Moreno Sanz ha destacado las semejanzas entre Zambrano y Benjamin pero, esta vez, en sus reflexiones sobre la historia. Ver: Moreno Sanz, J., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008, p. 372.

<sup>7</sup> Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., p. 16.

<sup>8</sup> Lukács, G., *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 287.

<sup>9</sup> Zambrano, M., “La ambigüedad de Cervantes” en *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, p. 18.

<sup>10</sup> Benjamin, W., “Dos iluminaciones sobre Kafka”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, 1980, p. 207.

<sup>11</sup> Adorno, Th. W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, ed. cit., p. 47.

Durante mucho tiempo un “buen libro” se identificó con la novela, género burgués por excelencia puesto que permitía la huída redundante del mundo industrializado. Hoy probablemente sea el cine el que haya asumido este papel. Salir del cine habiendo visto una “buena película” es haberse sentido transportado a otro mundo a través del recogimiento que la historia proporciona al espectador. O quizás sea hoy la buena telenovela, la serie que capta al espectador cada tarde después de comer la que proporcione el placer que antes proveía la novela. Lo que es seguro es que en una era post-humanística y post-literaria<sup>12</sup> el recogimiento contemplativo no ha sido liquidado sino solo transportado de la novela a otros géneros de creación que las transformaciones técnicas han permitido. Es por ello que hay que seguir preguntándose si la imagen de quien mira un buen film o una buena serie televisiva sigue siendo arcaica. Y para comprender su arcaísmo hay que ir allí donde la crítica vio emerger un peligro incipiente, en el surgimiento de la novela cuya clausura anuncia menos el fin de la sabiduría humanista y literaria —algo que como se verá la novela ya había eliminado—, que su permanencia en nuevas formas creación.

Hay que ir entonces a las raíces: ¿qué tiene de malo la actitud contemplativa? ¿Por qué no dejarse llevar por el placer que produce la buena novela, el buen film, la buena serie? Adorno respondería que esta actitud nos hace cómplices de la catástrofe del mundo administrado a la que preferimos no asistir, y Zambrano nos dirá que la novelaría perpetúa nuestro soñar, nos impide trascender, despertar, liberar el sueño en nosotros contenido, y despertar es el único modo de “acabar de nacer”, motivo por el cual seguimos aquí, todavía

vivos. Pero no se trata de emitir condena alguna, se trataría simplemente de intentar comprender qué es lo que está en juego en esta crítica de la novela y que precisamente las lecturas de Zambrano y Benjamin, a diferencia de otras, nos dan a ver. Si para ellos la lectura de un buen libro sigue siendo un gesto censurable es porque tras sus “interpretaciones sacralizantes” permanece la exigencia ética de una justicia y una piedad de la que ni la novela ni sus variantes contemporáneas son portadoras. Pero hay que dirigirse a los textos, a los capítulos de *El sueño creador*; al de *España, sueño y verdad* que Zambrano dedica a Cervantes, y a *El narrador* para poder apreciar la dimensión de estas reflexiones en torno a la novela. Y habrá también que detenerse en sendas lecturas de Kafka, porque en ellas se perciben todos los poderosos efectos interpretativos de eso que Valente llamaba “sacralización”.

## II. Caracterización de la novela

Del mismo modo que Zambrano reconoce que “no se escribe por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse”,<sup>13</sup> los ensayos de Zambrano y Benjamin sobre la novela no responden a ninguna voluntad teórica sino a la demanda ética de un concepto de experiencia que aúne vida y verdad. Sus críticas a la novela son en consecuencia una denuncia de los tiempos modernos por haber puesto fin a esta capacidad para atender a lo vivo y, a la vez, un reclamo de justicia ante esta pérdida.

No es este el lugar para desarrollar un análisis detallado, sin duda necesario, de todos los textos en que Zambrano y Benjamin tratan la cuestión de la novela.<sup>14</sup> Lo que sin embar-

<sup>12</sup> Sloterdijk, P., *Normas para el parque humano. Una respuesta a la “Carta sobre el humanismo”*, Madrid, Siruela, 2006, p. 84.

<sup>13</sup> Zambrano, M., *La confesión, género literario*, Madrid, Siruela, 1995, p. 25.

<sup>14</sup> Los textos en los que Zambrano ofrece teorizaciones entorno a la novela, a parte de los dedicados a análisis de obras concretas como por ejemplo los dedicados a Galdós, son los siguientes: “La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust” y “La novela-tragedia: *El castillo* de Kafka” en *El sueño creador* (1986), ed. cit., pp. 106-128; la primera parte dedicada a Cervantes, y en especial el primer capítulo “La ambigüedad de Cervantes” en *España, sueño y verdad* (1965), ed. cit., pp. 15-29; algunos importantes fragmentos de *La confesión, género literario* (1943), ed. cit., pp. 25 y ss., así como algunos apuntes sobre el tema en “La Guía: forma de pensa-

go sí nos interesa aquí es subrayar aquello en lo que sus análisis coinciden, no para homogeneizar lo diverso sino para intentar responder a la cuestión adorniana del arcaísmo de la novela y ampliar de este modo el marco de comprensión que nos permita entender qué nos jugamos en nuestras vidas cada vez que abrimos un buen libro o nos internamos en la oscuridad de la sala para ver un buen film. En este sentido no perseguiremos las conexiones que el texto de Benjamin tiene con conceptos clave de su pensamiento, tales como el aura, los nombres, la historia natural u otros que abrirían un campo inmenso y apasionante de investigación,<sup>15</sup> del mismo modo que no nos detendremos en el análisis y clasificación de los sueños que lleva a cabo Zambrano en *El sueño creador* y que habría que conectar con los escritos que conforman *Los sueños y el tiempo*. Limitémonos pues a tratar de ver aquello en que coinciden sus caracterizaciones de la novela para así poder apreciar la denuncia y el requerimiento que sostienen ambas reflexiones y que los alejan de otras teorizaciones de la época:

1. *Origen de la novela*. Tanto Zambrano como Benjamin coinciden en señalar la dependencia de la novela de la fábula o el cuento. De hecho, ésta será una de las diferencias entre Benjamin y Lukács.<sup>16</sup> Así afirma Zambrano: “Si la tragedia es hija del conflicto entre los dioses y las leyes primeras, la novela será hija del conflicto entre la conciencia y el cuento, ya puramente humano”.<sup>17</sup> La novela surge precisamente como respuesta a la clari-

dad de la conciencia que condena el cuento y el mito. Zambrano hace depender de este modo la aparición de la novela del auge del pensamiento moderno de raíz cartesiana. La novela es la contrapartida del racionalismo europeo<sup>18</sup> que responde a la definición del hombre como sujeto pensante con la figuración de un ser que se sueña a sí mismo, que actúa y se inventa, que se convierte en personaje de novelaría tal y como el Quijote da a ver. De hecho, el Quijote muestra bien la obediencia de la novela al desencanto del mundo. Es un héroe que ha perdido su heroicidad, un héroe desplazado del mundo del mito y que se convierte en objeto de burla porque es portador de una verdad que ha perdido toda vigencia. Como más tarde mostrará Foucault en *Las palabras y las cosas* el Quijote, en la medida en que sigue leyendo los signos del mundo allí donde las cosas han enmudecido ya, es un personaje anacrónico en una episteme que ha dejado de serle propia.<sup>19</sup> Y de este enmudecimiento del mundo nace la novela, género “humano” por excelencia, en tanto se ha abandonado ya todo referente no humano y lo sagrado se ha convertido en objeto de mofa.

Este vínculo entre la pérdida de lo sagrado y el nacimiento de la novela es señalado también por Benjamin en *El narrador*. Siguiendo a Lukács, Benjamin ve en la epopeya el origen bifronte de la novela y la narración, sin embargo lo que la novela ha perdido, a diferencia de la narración, es “la magia liberadora del cuento”.<sup>20</sup> Esa orientación mágica

miento” (1971), en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2005, p. 88 y ss., o “La reforma del pensamiento español” (1937). Para un recorrido de estos textos y otros referentes a autores concretos remitimos al capítulo “La novela: Cervantes, Galdós y Unamuno” de Goretti Ramírez, *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid, ed. Devenir, 2004. Respecto a Benjamin los textos más destacados son: *El narrador* (1936), Santiago de Chile, ed. Metales pesados, 2008; “Las afinidades electivas” (1925), en *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996 (en especial pp. 64 y ss.), además de muchos de sus artículos de crítica literaria de entre los cuales destacaremos por sus referencias explícitas al género de la novela: “Construyendo la muralla china” (1934), en *Iluminaciones I*, ed. cit., pp. 209-217.

<sup>15</sup> Remitimos para ello al ensayo introductorio de Pablo Oyarzun a la nueva edición de *El narrador*, ed. cit., pp. 7-52.

<sup>16</sup> Lucas, Ana, “Lukacs y Benjamin: Silencio y tragedia”, en *La obra de Lukacs hoy, Tomo II*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1987, p. 147.

<sup>17</sup> Zambrano, M., “La ambigüedad de Cervantes”, en *España, sueño y verdad*, ed. cit., p. 22.

<sup>18</sup> Zambrano, M., “La novela: *Don Quijote*. La obra de Proust”, en *El sueño creador*, ed. cit., p. 107.

<sup>19</sup> Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 54 y ss.

<sup>20</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 87.

de la narración que hacía que, por ejemplo, los animales corriesen a auxiliar a los hombres y prefiriesen la complicidad con éstos en lugar de sumergirse en la mítica naturaleza, es lo que la novela ha olvidado a favor de la explicación causal de los hechos y el análisis psicológico de los personajes. A diferencia del narrador que guarda fidelidad a esta magia liberadora del cuento, el novelista, a pesar de la raíz común que le une al primero, se ha deshecho ya del tiempo en que las piedras hablaban a los hombres. Allí donde las piedras “ya nada nos anuncian ni nos aportan utilidad alguna”<sup>21</sup> nace la novela en busca de esa libertad que el mundo ya no entrega aún si se le habla en susurros: “Debió de existir un instante de máxima perplejidad y soledad, que revivimos en nuestra vida diaria involuntariamente: se presenta sin saber por qué en una tarde llena de sol que de repente se queda vacía y lo que nos rodea aparece como desposeído de su fuerza vital, de su conexión con nosotros. Se quiebra sin que sepamos por qué causa, esa especie de magia que nos mantiene encadenados a nuestro contorno, y nos sentimos solos frente a un mundo solidificado. Porque *las cosas* son la decadencia de lo sagrado”.<sup>22</sup> Estas frases de Zambrano que apuntan a la experiencia de la pérdida de lo sagrado que se repite todavía en la vida cotidiana de hoy en día, cuando nos sentimos enfrentados al mundo real, es lo que debió sentir el Quijote en algún momento de lucidez al que tuvo que renunciar para no perderse, y es también la experiencia a la que Benjamin se refiere para diferenciar a la narración de la novela.

2. *Sabiduría*. Así pues, más que de una genealogía de los géneros, de lo que se trata para Zambrano y Benjamin es de señalar la coincidencia entre la emergencia de la novela y la pérdida del encantamiento del mundo. Y

esta pérdida corre pareja a la desaparición de un concepto de verdad que adquiriría su consistencia a partir de la experiencia y su comunicabilidad, esto es, la sabiduría. Toda narración, nos cuenta Benjamin, estaba embestida por la autoridad que la sabiduría aporta: “El consejo, entretelado en la materia de la vida que se vive, es sabiduría. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue.”<sup>23</sup> El narrador entretelaba las historias que contaba con su propia experiencia y con la experiencia colectiva que proporcionaba la transmisión oral. En el boca a boca de la narración se conserva un consejo milenario que el oyente busca descifrar y que explica su atenta escucha. El que escucha una narración se atiene a ella como si fuesen las últimas palabras de un moribundo, de ahí que diga Benjamin que “la muerte es la sanción de lo que el narrador puede profetizar”.<sup>24</sup> Y sin embargo no hay que confundir la sabiduría que la narración transmite con el adoctrinamiento. Es exactamente lo contrario. Si la narración puede aconsejar a alguien es porque la interpretación siempre está abierta, porque el relato está cargado de tal ambigüedad que siempre corresponde al oyente extraer el sentido y dar así con el consejo que necesita. Tal es el sentido de la multiplicidad de interpretaciones de la historia de *Herodoto* que recoge Benjamin en este ensayo.<sup>25</sup>

La novela sustituye esta sabiduría con un exceso de explicaciones. Allí donde el consejo falta, donde el saber de experiencia se torna incomunicable, nace el relato explicativo, la novela que impone al lector las conexiones psicológicas que él mismo no hubiera podido descubrir: “Y es que la mitad del arte de narrar —dice Benjamin— estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se relata”.<sup>26</sup> Es decir que la sabiduría a la que la

<sup>21</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 78.

<sup>22</sup> Zambrano, M., “La ambigüedad de Cervantes”, ed. cit., p. 20-21.

<sup>23</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit. p.64.

<sup>24</sup> O. c., p. 55.

<sup>25</sup> O. c., pp. 68-70.

<sup>26</sup> O. c., p. 68.

narración corresponde no se confunde con el didactismo.

Esta misma apreciación la recoge Zambrano cuando afirma en *El sueño creador*: “Siempre habrá un dejo de didactismo en toda novela, que despertará la pregunta acerca de las intenciones del autor y con mayor insistencia, precisamente, cuanto menos sensible sea la presencia del autor”.<sup>27</sup> No es sólo que la voz del narrador en la novela tome partido o distancia respecto a una situación o personaje lo que hace que la novela sea didáctica. Es en su misma esencia que reside el didactismo explicativo de la novela. Por tratarse de un género de crisis, según la explicación de Zambrano, por haber nacido como respuesta a la escisión entre vida y verdad —es decir, a la fractura de eso que Benjamin llamaba sabiduría—, la novela se propone como una búsqueda del sentido y de la libertad a través de un personaje cuya andanza debe iluminar la vida faltada de consejo. Zambrano muestra cómo en el personaje de la novela se encarna esta falta de sabiduría y a la vez esta voluntad de hallar una verdad que de tan soñada se le escapa: “El personaje de novela va movido por el sueño de la libertad en el que no se da por vencido, aunque lo sea (...) el protagonista de novela es alguien que se ha ido, que se está yendo siempre”.<sup>28</sup> El protagonista de la novela da cuenta precisamente del declive de la sabiduría en su propia persona, por ello busca desesperadamente la verdad, la libertad, este es su sueño. Pero el problema radica justamente en que lo que le guía es sólo un sueño, en que parte, se va siempre, se está yendo ya, sin haber despertado. Personaje “solamente lo es quien arrastra consigo un sueño que no ha obtenido entera transformación”.<sup>29</sup> Esta ausencia de despertar es la que precipita el personaje en la acción y en la búsqueda desesperada del sentido, y que hace partícipe al lector, ciego también ante su propio sueño, de una ense-

ñanza demasiado tibia para ser verdadera. De ahí que también Benjamin pueda definir la novela como “la forma que se crearon los hombres cuando ya no pudieron considerar las preguntas más importantes de la existencia sino bajo el punto de vista de los asuntos privados”.<sup>30</sup> Esto que aquí Benjamin llama “asunto privado” es lo que Zambrano nombra como “sueño de la libertad”, el sueño de querer ser alguien y que se le reconozca, el sueño de la identidad con el que el personaje cree resolver el sentido que le falta y cuyas aventuras no conseguirán revelar. De ahí que la “novela de formación”, el *Bildungsroman*, no sea la excepción en esta falta de sabiduría de la que da fe la novela sino precisamente, en virtud de su didactismo, el género perfecto en el que la esencia de la novela se cumple.

3. *Experiencia*. Tal vez ninguna afirmación de Benjamín explique mejor la relación problemática del lector con la novela que la siguiente: “Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al abrigo de una muerte, de la que lee”.<sup>31</sup> Esta frase, que sin duda serviría para el serial televisivo o para la comedia romántica de factura americana, da cuenta de lo que añade la novela a otras formas de creación anteriores, la transmisión de un sentido cuya elaboración ya no se le exige al lector. La vida faltada de sentido es redimida en la novela que aporta aquello que el lector cree necesitar. De ahí que la imagen del lector “devorando una novela” concentre esta necesidad de llenar el vacío que a pesar de todo perdura tras la lectura. El lector de novelas, dice Benjamin, busca seres humanos en los que se pueda descifrar el sentido de la vida, y este sentido, a menudo, se revela en la muerte del personaje, o cuanto menos en el final. El deseo tantas veces reprimido de querer empezar una novela por el final, o el ruego desconso-

<sup>27</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p. 109.

<sup>28</sup> O. c., p. 108.

<sup>29</sup> O. c., p. 117.

<sup>30</sup> Benjamin, W., “Borradores sobre novela y narración”, en *El narrador*, ed. cit., p. 133.

<sup>31</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 85.

lado del “no me la expliques” ante alguien que ya ha visto la película y se dispone a contarla impunemente antes de empezar, dan cuenta de que lo esencial de ambas formas de creación está en el final o en el argumento que fácilmente se resume. El sentido está siempre abreviado, resumido, y el lector o el espectador lo consumen con voracidad. Esto es lo que según Benjamin diferencia a la novela de la narración, pues “de hecho, no hay relato alguno ante el cual pierda su derecho la pregunta: ¿y qué pasó después? En cambio, la novela no puede esperar dar el más mínimo paso más allá de ese límite en que ella invita al lector a figurarse en un vislumbre el sentido de la vida al escribir la palabra *finis* al pie de la página.”<sup>32</sup> El relato, en la medida en que deja el sentido abierto, siempre permite proseguir la historia o elaborar alguna otra explicación. Lo que Benjamin llama experiencia es precisamente esta elaboración de sentido a partir de lo que, en caso contrario, se limitaría a la mera vivencia.<sup>33</sup> De ahí que, tal y como se anuncia al principio del ensayo –repetiendo en buena parte el texto sobre “Experiencia y pobreza”– la aparición de la novela, y el ocaso por lo tanto del arte de narrar, dan cuenta de la pérdida irremediable de “la facultad de intercambiar experiencias”.<sup>34</sup>

No nos ha de sorprender que, en virtud de esta comunidad de sentir que se puede apreciar entre estos autores y que permite poner en un mismo espacio citas de procedencia tan diversa– Zambrano apele precisamente a un concepto muy similar de experiencia para defender otra forma de creación por la palabra frente a la novela. Es en “La Guía: forma de pensamiento” donde podemos hallar la siguiente formulación: “La experiencia si sale

de su silencio, en cambio, es para comunicar. Dice Heráclito: *El sabio no dice ni oculta: indica*. El que habla por experiencia, aunque indique, aunque calle lo más importante, comunica, y cuando calla lo hace como Sócrates, para que el otro sienta nacer dentro de sí lo que necesita y sea más suyo; para que lo sepa por experiencia también”.<sup>35</sup> La experiencia, pues, sólo se transmite en la medida en que el receptor sienta nacer su verdad dentro de sí, y para ello es necesario que quien la comunica no lo diga todo, no ofrezca el sentido de una vez, ya preparado. La indicación, el silencio, son indispensables en esta capacidad de comunicación de la experiencia. Y es precisamente esto lo que le falta a la novela y que sin embargo la narración y la guía conservan. Desde otro punto de vista podría decirse que lo que le falta a la novela es tiempo, tiempo para que la verdad nazca, para que algo pueda saberse de veras. En tanto la novela “hace de su tiempo –tiempo sucesivo– el tiempo del proceso de la libertad”,<sup>36</sup> y reproduce de este modo el “tiempo cinematográfico de la conciencia”,<sup>37</sup> no admite el acceso a otras formas de temporalidad que son las que permiten la elaboración de la experiencia, “ese tiempo que podríamos llamar de la evolución creadora; donde, sin embargo, habita(mos) íntimamente”.<sup>38</sup> Es este tiempo el que la novela encubre y por ello condena al lector a la recepción de una verdad incapaz de ser acogida aunque sea vorazmente deseada. De ahí la sentencia de Zambrano que bien pudiera valer para Benjamin: “No habrá experiencia para los que han abandonado el tiempo”.<sup>39</sup>

La pérdida de lo sagrado o lo mágico, el ocaso de ese lado épico de la verdad al que correspondía la sabiduría, la imposibilidad de

<sup>32</sup> O.c., p. 83.

<sup>33</sup> Sobre la diferencia entre vivencia y experiencia ver Benjamin, W., “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras. Libro I/vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 217.

<sup>34</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 60.

<sup>35</sup> Zambrano, M., “La Guía: forma de pensamiento”, en *Hacia un saber sobre el alma*, ed. cit., p. 85.

<sup>36</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p.113.

<sup>37</sup> Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, ed. cit., p. 25.

<sup>38</sup> O.c., p. 26.

<sup>39</sup> Zambrano, M., “La Guía”, ed. cit., p. 86.



que la experiencia —el saber de experiencia— sea transmitida, son las nuevas condiciones de existencia que la novela constata al relatar las aventuras de sus personajes. De *El Quijote* a *La educación sentimental*, la novela da cuenta del desencanto del mundo ante el que se debate el hombre moderno. En realidad nada ocurre porque se consuman novelas. Uno puede “calentar su vida helada” tantas veces como crea necesario. Pero es obligado tomar conciencia de que lo que se esconde tras este gesto que a Adorno le parecía arcaico es “el enmudecimiento del hombre interior”,<sup>40</sup> como dirá Benjamin, o el encubrimiento de una tragedia, un sueño primero y ancestral, al que no se quiere atender, pues “el hombre moderno no puede vivir tan siquiera su novela apresado por la tragedia”.<sup>41</sup> Es ante este hombre desasistido de consejo que arrastra consigo una tragedia, es ante todo lo enmudecido, hombre interior y otras criaturas,<sup>42</sup> que Benjamin y Zambrano reclaman justicia y piedad respectivamente. Y lo curioso es que en lugar de retrotraerse al mundo de antes de la caída, en lugar de girarse nostálgicamente hacia un pasado remoto, ambos hallan esta justicia y esta piedad narrativa en lo más contemporáneo, en un texto que hace las veces de una novela y que sin embargo la clausura, en los escritos de Kafka. Es en virtud de sendas “interpretaciones sacralizantes” que estos textos profanos apuntan a una piedad que una mirada estrictamente filológica no podría siquiera sospechar.

### III. Kafka

Adorno reconoce en la obra de Kafka la supresión de la distancia estética que permitía la representación en la novela y, con ella, la actitud contemplativa del lector: “Kafka absorbe completamente la distancia. A base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído. Sus novelas, si es que

en absoluto caen todavía bajo este concepto, son la respuesta anticipada a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se convirtió en escarnio sanguinario”.<sup>43</sup> Los textos de Kafka, según Adorno, esquivan el género de la novela en la medida en que rompen con la distancia ante su lectura, impidiendo de este modo que el lector se identifique con el personaje y dé rienda suelta a una imaginación que la atrocidad del mundo condena. Si bien esta interpretación es del todo rigurosa y habría que seguir indagándola, interesa recalcar aquello que la diferencia de las que nos propondrán Benjamin y Zambrano. Las lecturas que éstos llevan a cabo no se limitan al análisis de la construcción narrativa del texto sino que, arguyen ellos, lo que hace que los textos de Kafka no sean novelas es su referencia negativa a la sabiduría perdida. Es muy revelador que Zambrano y Benjamin coincidan en el uso del término “sabiduría” para caracterizar la escritura de Kafka, porque como hemos visto el concepto de sabiduría se conecta en sus pensamientos con lo sacro, con el saber de experiencia y con formas narrativas que tratan de transmitir este lado épico de la verdad. Si nos acercamos por un momento a los textos que Zambrano y Benjamin dedican a Kafka podremos advertir esta singular mirada.

En la carta que escribe a Gerhard Scholem el 12 de junio de 1938 Benjamin atribuye la singularidad de la escritura de Kafka al hecho de que ante la consciencia del fracaso de la sabiduría “probó algo nuevo por entero: abandonó la verdad para atenerse a su transmisibilidad, a su elemento hagádico”.<sup>44</sup> Allí donde la mayor parte de escritores renuncian a la posibilidad de transmitir la verdad pero no a la verdad misma, Kafka lleva a cabo el gesto contrario, hace pervivir en sus textos una forma de comunicación verdadera pero

<sup>40</sup> “Nada contribuye más al peligroso enmudecimiento del hombre interior como la lectura de novelas”, afirma Benjamin, W., “Borradores sobre novela y narración”, ed. cit., p. 130.

<sup>41</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p. 129.

<sup>42</sup> Benjamin, W., *El narrador*, ed. cit., p. 89 y p. 96.

<sup>43</sup> Adorno, Th. W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, ed. cit., p. 47.

<sup>44</sup> Benjamin, W., “Dos iluminaciones sobre Kafka”, ed. cit., p. 207.

vaciada de contenido. El “elemento hagádico” al que aquí hace referencia Benjamin es tematizado en un texto posterior, “Construyendo la muralla china”, donde se explica que las *hagadah* son las historias y anécdotas de la literatura rabínica que sirven para ilustrar la doctrina, esto es, la *halacha*.<sup>45</sup> El caso es que los textos de Kafka llevan las *hagadah* a su máximo paroxismo. Si de por sí estas narraciones ya son suficientemente ambiguas, llenas de detalladas descripciones y posponen indefinidamente el sentido con la esperanza de que la doctrina (la *halacha*) se ilumine como por combustión,<sup>46</sup> los textos de Kafka han perdido ya toda referencia a la doctrina y sólo queda en ellos el detallismo exacerbado y la demora indefinida, que caracteriza las narraciones del Talmud, sin que éstos tengan ya verdad alguna que iluminar. Por eso escribe Benjamin: “Pero lo que a Kafka le gusta en esa infinidad es el miedo ante el final. Por eso tiene su detallismo un sentido muy distinto al de los episodios de una novela. Las novelas se bastan a sí mismas, los libros de Kafka nunca, puesto que son narraciones”.<sup>47</sup> Así pues, si los textos de Kafka no son novelas no es sólo por la posición que toma el narrador en ellos sino por su referencia a una sabiduría (la *halacha*) que se ha perdido y de la que sólo quedan sus ruinas, las *hagadah*, las narraciones inconclusas, que dejan al lector helado y desubicado ante la ausencia de sentido. Pero es precisamente en esta ausencia y en esta demora donde lo sagrado pervive alejado de la doctrina. Ante las historias de Kafka, como ante toda genuina narración, uno siempre puede preguntarse “¿y cómo sigue?”, pero la alusión a la magia del mundo ya no puede ser más que negativa, y en Kafka el narrador, ese que “guarda fidelidad” al tiempo en que las piedras hablaban, respon-

de con una muda alusión al mundo sin sentido, sin doctrina y, por lo tanto, sin verdad.

Y es del mismo modo que Zambrano caracteriza la obra de Kafka. Si en *El sueño creador* interpretaba *El Castillo* a partir de sus caracterizaciones de la tragedia, es decir, entendiendo que este libro de Kafka da cuenta de la novela congelada, cerrada, “por la tragedia que la propia novela encubre”.<sup>48</sup> Si de lo que se trata en *El sueño creador* es de mostrar el ocaso de la novela a partir de este olvido inicial de la verdad trágica, de la que da testimonio la obra entera de Kafka —no ya de esta verdad sino de su olvido, de un olvido vacío de contenido puesto que no se sabe qué es lo que se ha olvidado, como le sucede a K. en su búsqueda desesperada o al protagonista de *El proceso* que ha olvidado su delito—, en el artículo “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”<sup>49</sup> este olvido encuentra su nombre. Allí escribe Zambrano: “Esta sabiduría es la que acerca el arte de Kafka ya plenamente revelado en *La Metamorfosis* a las antiguas profecías como las que se daba en sueños. (...) Artimañas, astucias del alma, y de la sabiduría antigua de viejas culturas y religiones cuyas últimas tradiciones sólo algunos raros artistas nos transmiten. Así Kafa”.<sup>50</sup> Parecería, por lo pronto, que Zambrano viera renacer en Kafka la sabiduría perdida que la novela ha soslayado, que Zambrano advirtiese en Kafka el resurgimiento de esa forma de transmisión que permite comunicar las verdades de experiencia y de las que las antiguas religiones darían buena cuenta. Y sin embargo no hay que dejarse llevar por esta primera impresión, porque Kafka opera un giro nada desdeñable respecto a esta sabiduría olvidada: “el tema de *La Metamorfosis* es igualmente de una antigüedad venerable. Lo nuevo

<sup>45</sup> Benjamin, W., “Construyendo la muralla china”, ed. cit., p. 212.

<sup>46</sup> Sobre la relación, a menudo contradictoria, entre la *hagada* y la *halacha* en el Talmud, ver los magníficos comentarios de Levinas en *De lo sagrado a lo santo. Cinco nuevas lecturas talmúdicas*, Barcelona, ed. Riopiedras, 1997. En especial la última lectura, “Los daños causados por el fuego”, pp. 155-180.

<sup>47</sup> Benjamin, W., “Construyendo la muralla china”, ed. cit., p. 213.

<sup>48</sup> Zambrano, M., *El sueño creador*, ed. cit., p.128.

<sup>49</sup> Zambrano, M., “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, en *Espuela de Plata*, La Habana, agosto de 1941. Reproducido en *Suplementos Anthropos*, pp. 28-31.

<sup>50</sup> O. c., p. 29.

es el tono, de sombría amenaza. No es la fábula alegre, de los tiempos mágicos en que los seres carecían de límites fijos, el mito de las edades dichosas en que el hombre no había aun roto con las demás criaturas, en que no era todavía el *ser separado* en que vino a quedar más tarde. Es un regreso (...) Pero *La metamorfosis* nos conduce a un tiempo catastrófico, en que la conversión del hombre en extraño animal, no es síntoma de paz, ni de restablecimiento de la perdida unidad, sino al contrario, la desgraciada posibilidad abierta de nuevo, al final del largo camino”.<sup>51</sup> Es decir que Kafka no conecta con el mito, con la sabiduría antigua, más que para invertir su sentido, o más bien, para despojarla de sentido. El tiempo en que las piedras hablaban, las escenas de los cuentos en que los animales venían en ayuda de los hombres a las que se refería Benjamin en *El narrador*, aparecen en Kafka subvertidas. Lo sagrado, lo mágico, pervive allí pero falto de sentido. Es más bien “un regreso”, como dice Zambrano, o una “recaída en la barbarie” como teme Adorno.<sup>52</sup> En cualquier caso es así como la transmisión de la experiencia perdura más allá de las vivencias que aporta la novela, en esta “sabiduría sin sabiduría” y en estas narraciones sin consejo.

Nos gustaría ahora poder darle la razón a Adorno y afirmar que después de Kafka, y después de los análisis de la novela que Zambrano y Benjamin llevan a cabo, la imagen de quien “lee un buen libro” es en este punto arcaica. Pero lo arcaico no radica aquí en lo mítico, en lo referido a los tiempos de antes de la razón, la sanguinaria barbarie. Sino que lo arcaico es la pretensión moderna de encontrar el significado que la vida no tiene en ciertas configuraciones lingüísticas o audiovisuales sobrecargadas de sentido, llámese novela o “comedia romántica”. Lo relevante, en cualquier caso, es que ni Zambrano ni Benjamin, a pesar de

constatar el desencantamiento del mundo a partir de la aparición de la novela y la desaparición del arte de narrar, no proponen ningún regreso a lo mítico. Es precisamente en el arte profano, así en los textos de Kafka, donde se da testimonio de esta pérdida de lo sagrado, en esta sabiduría sin sabiduría, en esta *hagadah* sin *halacha*, en estas fábulas sin consejo que ambos reconocen en las historias de Kafka. Las lecturas sacralizantes de Benjamin y Zambrano atestiguan esta pervivencia negativa de lo sagrado en los textos profanos más contemporáneos.

Cuando Sloterdijk afirma en *Normas para el parque humano* que “también esto, que libros clásicos de antaño hayan dejado cada vez más de ser cartas a los amigos, que ya no se encuentren en las mesas de noche ni de día de sus lectores, sino que se hayan hundido en la intemporalidad del archivo: también esto ha quitado al movimiento humanista la mayor parte de su pujanza”,<sup>53</sup> hay que advertir que sin embargo este humanismo subsiste bajo otras formas, las que proporcionan el cine o la televisión, seguramente, pero también las que se ocultan tras la anacrónica veneración de los libros de antaño como si fuesen un bien en peligro de extinción. Entre esos libros, probablemente hoy hundidos en el archivo, como afirma Sloterdijk, se cuentan las novelas venerables y necesarias que forman eso que llamamos “clásicos”. Sin duda ya nadie repara en ellas, pero si siguen ahí es también para avisarnos de que tal vez “lo humano no sea la mejor medida para lo humano”,<sup>54</sup> al decir de Zambrano, y que eso demasiado humano –el arcaísmo del recogimiento, la sobrecarga del sentido, la falta de tiempo, la intransmisibilidad de la experiencia– no sólo es obra de la novela, sino que ésta, y la crítica que de ella hicieron Benjamin y Zambrano, sirven de indicación para reconocer la atrocidad de “lo humano” allí donde todavía pervive.

<sup>51</sup> O. c., p. 29-30.

<sup>52</sup> “Estas epopeyas comparten con todo el arte actual la ambigüedad de que no les corresponde a ellas decidir si la tendencia histórica que registran es recaída en la barbarie o apunta pese a todo a la realización de la humanidad.”, Adorno, ed. cit., p. 48.

<sup>53</sup> Sloterdijk, P., *Normas para el parque humano*, ed. cit., p. 84.

<sup>54</sup> Zambrano, M., *España, sueño y verdad*, ed. cit., p. 19.