



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

FIGURAS DEL BARROCO.  
PERSONAJES CONCEPTUALES EN EL PENSAMIENTO ESPAÑOL  
DEL SIGLO XX

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO  
DE DOCTORA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
LEONARDA RIVERA SOSA

TUTORA  
Dra. Julieta Lizaola Monterrubio  
Facultad de Filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dra. Greta Rivara Kamaji  
Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Crescenciano Grave Tirado  
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México., Noviembre 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco profundamente a mi Comité Tutor del Programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México: Julieta Lizaola, Greta Rivara Kamaji y Crescenciano Grave, quienes depositaron su confianza en mí y estuvieron presentes en todo momento. Agradezco que hayan sido un auténtico acompañamiento en esta labor; he aprendido mucho de ellos en todos estos años.

No puedo dejar de mencionar que el giro que dio mi investigación se debe en parte a las conversaciones que tuve con Fernando Pérez Borbujo. En estas páginas ha quedado registrada toda la pasión que me transmitió sobre la figura de Don Juan. Asimismo, las conversaciones que compartí con amigos: Elena Trapanese, Ingrid Solana, Carlos Girón Lozano, y Cuitlahuac Moreno, con quienes compartí varias lecturas. Agradezco también a Carlos Oliva Mendoza, su amabilidad y sus comentarios tras leer esta investigación.

Este trabajo se realizó con una beca del CONACyT, otorgada por el Programa de Doctorado de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mis agradecimientos también al Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y a todas las personas que hicieron posible la estancia de investigación que realicé en dicha universidad.

De la coordinación de Posgrado, quiero agradecer a Ivette Sarmiento y a Norma Pimentel su apoyo en todos los trámites.

Por último, quiero agradecer a mi familia y a mis amigos, sin su apoyo nada de esto habría sido posible.

A mis padres

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
-------------------	---

### FIGURAS DEL BARROCO Y LA GENERACIÓN DEL 98

1.1 Figuras del Barroco y la Generación del 98 .....	26
1.2 El Manual del quijotismo.....	33
1.3 <i>El hermano Juan o el mundo es teatro</i> : Unamuno y Don Juan...	36

### LA CATEGORÍA DE LUGAR EN MARÍA ZAMBRANO

2.1 La categoría del lugar en María Zambrano.....	45
2.2 La categoría del lugar y las notas de un método.....	49
2.3 Sobre el lugar ( <i>topos</i> ).....	55

### PENSAR A TRAVÉS DE LOS LUGARES

3.1 De la Tematología.....	64
3.2 De figura literaria a personaje conceptual .....	67
3.3 Personajes conceptuales versus figuras literarias.....	70
3.4 La construcción de un topos. La lectura de María Zambrano sobre Don Juan.....	74
3.5. Más que una figura literaria.....	83
3.6. Los <i>Topoi</i> .....	85

## **DON JUAN COMO PERSONAJE CONCEPTUAL EN LA FILOSOFÍA**

### 4.1. *Cor ne edito*:

sobre la irrepresentabilidad de Don Juan en la pintura. ....88

4.2. El Don Juan de Kierkegaard.....92

4.3. El seductor seducido.....94

4.4. El seductor reflexivo.....105

4.5. Eugenio Trías y Don Juan.....110

4.6. Figuras de la pasión versus figuras del deseo.....112

4.7. *Il Don Giovanni* de Mozart: belleza y muerte.....122

## **APÉNDICE**

*Ego contra mundum*.....133

Don Juan en el Siglo de la melancolía.....138

Don Juan y el Quijote.....146

**CONCLUSIONES**.....149

**ANEXOS**.....158

**BIBLIOGRAFÍA**.....163

# **Introducción**

Tratemos de poner nombre a los cuatro personajes más grandes de la literatura europea. Hamlet y Fausto por fuerza han de estar entre ellos; los otros dos han de proceder de España: Don Juan y Don Quijote. Son con diferencia los más grandes de los cuatro. Hamlet es en gran medida un sueño, Fausto es en gran medida una idea. Don Quijote y Don Juan son hombres de carne y hueso, que seguirán viviendo y creciendo en tanto en cuanto a los hombres les conmueva el amor a la justicia y el amor a las mujeres.

**Salvador de Madariaga**

La peculiar fascinación que ha ejercido la figura de Don Juan a lo largo de casi cuatro siglos sólo es equiparable al interés que también ha despertado la figura del Quijote. Desde su nacimiento, parece no haber ninguna generación europea que no haya visto representado, leído, o escuchado sobre Don Juan.<sup>1</sup> Su fama ha hecho que algunos vean en él un mito del individualismo moderno, rasgo que también comparte con el Quijote; son diversos los temas que a lo largo de los siglos se han querido ver representados en ellos, como si estos personajes guardaran en su interior sentimientos de una época. Los temas van desde la locura, la melancolía, la soledad, el deseo, la libertad, etc. Contemporáneos de Segismundo y de su tormentosa duda de si la vida es real o sólo un sueño, ellos, como otros personajes emblemáticos del siglo XVII, son hijos de la literatura del barroco.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> José Lasaga Medina, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004, p. 9.

<sup>2</sup> Segismundo es otra de las figuras más emblemáticas de la literatura del barroco. Aunque no es el único personaje de Calderón de la Barca que se pregunta por la realidad, o por la identidad. Se puede mencionar también al protagonista de *Eco y Narciso*, así como a Andrenio, el personaje que encarna las dudas del hombre natural en *El Criticón* de Baltasar Gracián. Estos personajes de la literatura del barroco se distinguen de lo que José M. Gonzales García llama figuras de la identidad barroca, que refieren más bien a las imágenes propias de la cultura barroca, y que tuvieron un fin pedagógico dentro una cultura que ha sido definida también como eminentemente visual. Gonzales García identifica seis figuras de la identidad: el teatro, el espejo, la calavera, el camino, el libro y el baluarte. Estas figuras forman parte de la iconografía barroca, y de hecho aparecen en las obras literarias de donde hemos sacado a nuestros personajes conceptuales. El teatro, el espejo y la calavera son de hecho elementos fundamentales de *El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra* de Tirso de Molina; lo mismo se puede decir del libro, el camino, y otros que aparecen en la magna obra de Cervantes: *El Quijote*. Remito aquí el siguiente estudio: José M. Gonzales García, “La cultura del barroco: figuras e ironías de la identidad”, en *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana, Morelia, Año IV, Número 7, Enero de 2003, ISSN 1665-3319, 117-154pp.

Don Quijote y Don Juan parecen ser dos rostros, dos caras de la misma moneda, aunque ineludiblemente antagónicos. Sus vidas asemejan dos veredas que nunca se cruzan, Don Quijote no apunta hacia Sevilla, sino hacia Barcelona. Mientras que Don Juan, sevillano de nacimiento, se dirige a Nápoles, a los Países Bajos; su territorio pues, es otro.

Una de las traducciones al inglés de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina ha sido *The Trickster of Seville and the Stone Guest*, aunque también se encuentran variantes como “The Seducer...,” o “The Playboy...”. Llama la atención aquella traducción que ha visto en Don Juan un *trickster* sobre todo por el significado que tiene esa figura dentro del discurso de Gustav Jung, donde justo el *trickster* aparece como un arquetipo.<sup>3</sup> ¿Es Don Juan un arquetipo? ¿Le hacemos justicia si lo reducimos a un arquetipo?

Si miramos al contexto español del siglo XX, vemos por ejemplo que en la obra de María Zambrano aparecen varias figuras que entran perfectamente dentro de la categoría de arquetipos, sobre todo si se toma en cuenta que en Jung este concepto representa el vínculo entre la literatura psicoanalítica y el arte, la historia, la religión. Sin embargo, en Zambrano estas figuras adquieren más bien otro sentido, pues con ellas se establece la relación entre literatura y ontología. En la obra de la filósofa española los arquetipos son absorbidos dentro de un concepto más amplio; figuras, pasajes, incluso personas quedan

---

<sup>3</sup> Cfr. Carl Gustav Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid, 2010, 424 pp.

bajo el concepto de lugar o lugares (*topoi*). Don Juan y el Quijote pasan a ser personajes conceptuales, figuras que escenifican ideas, visiones de mundo.

Este trabajo gira en torno a Don Juan y el Quijote como personajes conceptuales en el pensamiento español del siglo XX. No es un trabajo filológico ni erudito sobre estas figuras que el Barroco viera nacer, pues la literatura comparada nos ha proporcionado ya excelentes trabajos sobre ellos. Sobre Don Juan podemos encontrar desde aquellos que exploran sus orígenes hasta los que levantan una especie de certificado de muerte.<sup>4</sup> Mientras que, por su lado, el Quijotismo y los estudios cervantinos durante siglos han desentrañado muchos de los secretos encerrados en la magna obra de Cervantes.<sup>5</sup> La pregunta entonces es ¿qué pretende este trabajo, qué hipótesis plantea, desde dónde se acerca a estas figuras? En otras palabras, ¿cuál es el sentido o dirección que toma este trabajo? Me gustaría antes considerar algunos puntos:

1. Esta investigación es un estudio temático desde la filosofía sobre la figura de Don Juan, y está centrado en tres pensadores: Miguel de Unamuno, María Zambrano y Eugenio Trías. En algunos

---

<sup>4</sup> A continuación voy a enunciar solamente los textos que se han consultado para esta investigación: Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Ediciones Universidad de Salamanca, Estudios filológicos 264, 1996; Américo de Castro, “El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos” en *Hommage à Ernest Martineche. Études hispaniques et américaines*, Éditions D’Artrey, París, 1939, pp. 100 a 102; Víctor Said Armeso, *La leyenda de Don Juan*, S.L.U. Espasa Libros, España, 2000; Dorothy E. Mackay, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, Stanford University Press, 1943; Luis Gutiérrez Villasante, *El laberinto de Don Juan y otros ensayos*, Felix, Madrid, 1951; Ramón Menéndez Pidal, “Sobre los orígenes de El Convidado de Piedra”, en *Estudios literarios*, décima edición, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973; Blanca de los Ríos, “El viaje de Tirso a Santo Domingo, La Génesis de «El rey Don Pedro en Madrid» y la creación del «Don Juan»” en Tirso de Molina, *Obras Dramáticas completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>5</sup> Se enuncian solamente textos revisados: Manuel Azaña, *Cervantes y la invención del Quijote*, ELR ediciones, Madrid, 2005; Juan Bautista Avalle-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March y editorial Castalia, Valencia, 1976; Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer y Caralt, España, 1980; Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

capítulos, la lectura sobre Don Juan sólo puede entenderse si la figura del Quijote entra en juego, como en el caso del capítulo dedicado a Unamuno.

2. Miguel de Unamuno fue un fiel seguidor de la llamada *Völkerpsychologie* (conocida también como etnopsicología), la cual hablaba de la posibilidad de conocer el alma de un pueblo. Esta idea influyó en casi toda la Generación del 98, quienes se acercaron a las figuras literarias, sobre todo al Quijote, intentando descifrar en él la esencia y el destino de España y lo español.

La generación del 98 leyó a la figura de Don Juan desde la *Völkerpsychologie*, la cual sostenía que una de las condiciones internas del *Volksgeist* eran los mitos, las costumbres, la religión, la literatura y sobre todo el lenguaje. Cuando Víctor Said Armesto buscó los orígenes de la leyenda de Don Juan tenía muy presente de que se trataba de un espíritu colectivo, una fuerza que dormía en el interior de una cultura hasta que alguien logró materializarla.<sup>6</sup> Esta misma idea es la que recupera María Zambrano años más tarde.

3. La presente investigación no es una monografía sobre las propuestas filosóficas de los autores arriba mencionados, sino sobre la lectura que éstos hicieron de las figuras del Quijote y Don Juan. En cada capítulo se mencionan cuál es el material bibliográfico utilizado y por qué está delimitado de una forma particular. En María Zambrano, por ejemplo, hay dos libros fundamentales, *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), y *España, sueño y verdad* (1965), libros lejanos en el tiempo, pero hermanados por la temática. Mientras que, para la configuración del concepto de lugar

---

<sup>6</sup> Víctor Said Armesto, *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, Librería de los sucesores de Hernando, Madrid, 1908.

en Zambrano no sólo nos servimos de las antologías dedicadas al arte y la literatura sino también de otros libros centrarles para entender su propuesta como *Notas de un método* (1989) y *El hombre y lo divino* (1955). Un trabajo como éste, que persigue los movimientos que ejecuta una figura en particular dentro de una obra compleja y vasta, exige el conocimiento de la obra en su totalidad, trabajo que hemos realizado en otro momento.<sup>7</sup>

Por su parte, el capítulo dedicado a la figura de Don Juan en Eugenio Trías, aunque se detiene en un libro en particular (*Tratado de la pasión*), contempla una síntesis de la propuesta filosófica de Eugenio Trías, es decir, la filosofía del límite. En efecto, Don Juan aparece por primera vez como personaje conceptual mucho antes de la construcción de su filosofía del *limes*, y vuelve a reaparecer casi al final de su obra, en los estudios musicales, en los cuales los presupuestos de la filosofía del límite están ya están presentes. De ahí la necesidad de hacer una síntesis para que el lector ubique los dos planos

4. La interpretación de estas figuras se hace desde la hermenéutica, sin olvidar que la llegada de ésta a los estudios literarios no suple del todo sus métodos de análisis literario, sino que intenta construir una ontología mediante obras que observen la existencia. Por tanto, esta

---

<sup>7</sup>Ver, Leonarda Rivera, “La metáfora de las entrañas en María Zambrano” en *Devenires. Revista de filosofía y filosofía de la cultura*, Año XI, No. 21, Enero 2010, ISSN 1665-3319, 50-66pp.; “Poesía pura y poesía de la carne” en *María Zambrano en Morelia. A 70 años de la publicación de Filosofía y poesía*, Plaza y Valdés-SECUM, 2009, 105-126pp.; “La Generación del 98 en el discurso de María Zambrano. Del dolorido sentir al sentir originario” en *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, Universidad Veracruzana-M.A. Porrúa, México, 2014, 107-138pp.; “Pensar el lugar” en *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, núm. 16, Perspectivas 1, Universidad de Barcelona, Noviembre-Diciembre 2015, 96-102pp.

investigación plantea un diálogo entre literatura y ontología, en la medida en que los personajes conceptuales o lugares no intentan responder otra cosa que aquello que forma parte de la existencia y que muchas veces se le escapa al concepto.

5. Teniendo presente que la hermenéutica plantea un diálogo de carácter objetivo con el texto, además de las obras literarias donde aparecen estas figuras que la filosofía convierte en personajes conceptuales, este trabajo habría sido imposible sin la existencia de los estudios comparativos o históricos llevados a cabo desde la filología, que nos permiten tener una mejor comprensión del espacio literario en el que se mueven y/o los cambios que ejecutan. Los personajes conceptuales son pues una prueba fehaciente del diálogo entre la filosofía y la literatura.

6. El hecho de que la filosofía española del siglo XX haya abordado el problema de España como un problema filosófico no significa que sus pretensiones filosóficas hayan sido meramente localistas, pues los filósofos españoles parten de la idea de que ningún pensamiento se puede dar al margen de la tradición en la que se inserta ni mucho menos darle la espalda. Pues no hay pensamiento que no lo sea desde un horizonte de sentido y significación, un horizonte que marca y delimita sus pretensiones, sus objetivos, sus puntos de partida. Más aún, el lenguaje, la lengua en la que se inscribe le abre un horizonte y una perspectiva que anticipa los sentidos que ese pensamiento se propone desentrañar y aun generar.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. Greta Rivara Kamaji, "El Quijote y la filosofía española", en Maria Stoopan (coord.) *Horizonte cultural del Quijote*, FFyL-UNAM, México, 2010, p. 347.

\*\*\*\*\*

Una de las características centrales del pensamiento español del siglo XX es la continua revisión de la Razón moderna; tanto Miguel de Unamuno, como Ortega y Gasset y María Zambrano escribieron sus obras de cara a la llamada crisis del racionalismo, una crisis que, entre otras razones, se había gestado por el carácter unilateral de las ciencias europeas que habían reducido al mundo a un simple objeto de exploración técnica y matemática, excluyendo de su horizonte no sólo el mundo de la vida, sino también lo sagrado y toda una serie de elementos que poco a poco fueron saliendo a la luz.

Si bien es cierto que la conciencia de esta crisis fue una preocupación constante desde el siglo XIX, con Schopenhauer, Nietzsche y Kierkegaard, lo que distingue a la filosofía española de la primera mitad del siglo XX es que su respuesta a la crisis del racionalismo europeo va acompañada de la palabra “España”. Es decir, una de las ideas que comparten tanto la generación del 98, como sus sucesoras, es que España no participó del auge de la razón moderna ni de la tecnificación del mundo que ésta suscitó, sino que se mantuvo al margen de los grandes descubrimientos y debates. Lo que los lleva a preguntarse si España no participó de la razón moderna, ¿por qué tendría que participar de su crisis?

La pregunta ¿existe una filosofía española que haya sido contemporánea del nacimiento y desarrollo de la razón moderna? inaugura hasta cierto punto la tradición filosófica española del siglo XX, recordemos aquella tesis que lanza

Miguel de Unamuno, al final de *El sentimiento trágico de la vida*: “abrigo la convicción de que nuestra filosofía está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo y no en sistemas filosóficos”.<sup>9</sup>

Esta tesis de Unamuno inicia una tradición ensayística que apuesta por el diálogo constante entre la filosofía y la literatura, inaugura pues una tradición filosófica que tiene en su interior una serie de figuras literarias que devienen personajes conceptuales, son éstos los que en esta investigación aparecen bajo el nombre de lugares o *topoi*.

Los personajes conceptuales, los *topoi*, contribuyen a definir un concepto, una idea, y esto no es algo privativo de los pensadores españoles, pues como señalan Deleuze y Guattari en *¿Qué es filosofía?*,<sup>10</sup> pareciera que la filosofía desde siempre ha tenido sus personajes conceptuales.

Dentro del pensamiento español, la figura del Quijote se vuelve pues un personaje conceptual, e interviene en diferentes planos y momentos dentro de las propuestas filosóficas más representativas del siglo XX: Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y María Zambrano. Como ya he señalado, en esta investigación sólo hay un par de referencias al pensamiento de Ortega, no me

---

<sup>9</sup> Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, Alianza, Madrid, 2003, pág. 311.

<sup>10</sup> Cfr. Gilles Deleuze y Feliz Guattari, “Los personajes conceptuales” en *¿Qué es filosofía?*, trad., Tomás Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993, 1ed./8ª, 2009, 63-85pp.

detengo en él porque hay existen varios estudios sobre la figura del Quijote en su obra.<sup>11</sup>

\*\*\*\*\*

La Modernidad no es solamente hija de Descartes, sino también de Cervantes, pues en la misma época en la que el *cogito ergo sum* de Descartes hacía su flamante entrada en la historia de la cultura occidental (*Discurso del método*, 1637), el Quijote de Miguel de Cervantes ya había tenido su segunda parte, recordemos que la primera *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* salió a la luz en 1605, mientras que la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* se publicó en 1615. Aunque las raíces de la Modernidad se sitúen antes del Barroco, es en este periodo en el que la pregunta por el yo se vuelve uno de los tópicos constantes, como lo podemos constatar tanto en los planteamientos filosóficos como en la literatura de la época.

El nacimiento de la novela representa otro de los rasgos de la Modernidad, su historia nos muestra cómo aquellos temas que fueron excluidos de los grandes sistemas filosóficos encontraron en la novela un lugar donde desarrollarse. No es de extrañar que Milan Kundera haya llegado a sostener que si bien es cierto que la filosofía y las ciencias europeas propugnaron lo que Heidegger llamó “el olvido del ser”, con Cervantes se creó otro espacio, que no

---

<sup>11</sup> Cfr., J. de Salas, “El quijotismo de Ortega y el héroe en las Meditaciones del Quijote”, *Revista de Occidente*, Número, 288, 2005, 61-80; Fernando Pérez-Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*, Herder, Barcelona, 2010; Helio Carpintero, “Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote” en *Revista de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, España, Vol. 30, Núm. 2, 2005, ISSN: 0034-8244, 7-34pp.

hizo otra cosa que explorar ese ser olvidado. La novela representa “la otra modernidad”,<sup>12</sup> aquella en la que quedaron escritas las historias más ínfimas del hombre, de su vida cotidiana, sus sueños y delirios, y también sus pesadillas. La novela, y la literatura moderna, representan esa otra Modernidad, la que no confió ciegamente en la razón y tampoco dejó de creer en ese universo oscuro y sagrado que es la naturaleza.

La filosofía española del siglo XX hace suya la tesis de Miguel Unamuno: “La filosofía española está diluida en la literatura”, pero más allá de esto, lo que llama la atención es la fascinación que ejerció la figura del Quijote, y en menor medida Don Juan, en los pensadores españoles. Pareciera que el interrogar a estas figuras ayudaría a comprender el mundo desde la perspectiva del individuo. Figuras clave como Don Quijote, Don Juan, Segismundo, que escenifican diversos conceptos filosóficos. Así es como podemos entender a un Miguel de Unamuno pensando y recreando a su propio Quijote; o a un Ortega y Gasset pensando en el Quijote, no como personaje, sino como texto, como libro.<sup>13</sup> Y bajo la sombra de ellos a una María Zambrano haciendo filosofía a través de personajes conceptuales. Para ella, el Quijote “muestra el conflicto de la vida humana, insuperable, inevitable. Don Quijote

---

<sup>12</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 13.

<sup>13</sup> “El Quijotismo de Ortega no es, como el de Unamuno, el del personaje, don Quijote, sino el del libro como tal: Don Quijote de la Mancha En su opinión, Unamuno centra exclusivamente su mirada en el personaje del Quijote, cayendo en errores [...] Para Ortega, el Quijote es sólo una concreción del estilo cervantino, en el que se refleja una nueva forma de enfocar la realidad, una mirada nueva, un *novum* radical más allá de cualquier tiempo heroico, liberado del pasado, un pasado que se presenta en él de un modo irónico y libre”, Fernando Pérez-Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*, Herder, Barcelona, 2010, 119-120pp.

es auroral para Zambrano porque, en tanto aurora, es el límite entre el día y la noche, entre la claridad de la conciencia y la oscuridad de la locura”.<sup>14</sup>

La presencia de la figura del Quijote en el desarrollo de la filosofía española del siglo XX es tan notoria que Eugenio Trías llegó a afirmar que todo aquel que pretenda hacer filosofía en España en algún momento tiene que enfrentarse a este personaje. El propio Trías tuvo que sumarse a esa larga lista, con su *Travesías quijotescas de la conciencia moderna*.<sup>15</sup> En su ensayo Eugenio Trías encamina sus esfuerzos hacia la búsqueda de un carácter trágico presente en el Quijote, para ello recupera la idea de la censura trágica de Hölderlin,<sup>16</sup> la cual se caracteriza por prefigurar una especie de inflexión que conduce repentinamente hacia el infortunio (trágico) a un *ethos* inicialmente afortunado.<sup>17</sup> Según Eugenio Trías la inflexión trágica acontece a través de esa derrota que sufre el Quijote en manos del vengativo Sansón Carrasco, que anteriormente había sido derrotado bajo la máscara del Caballero de los espejos, esto acontece en la segunda parte de el *Quijote*; esta derrota induce al Quijote en una profunda melancolía, además de que anuncia lo que unas

---

<sup>14</sup> María Antonia González Valerio, “El Quijote frente a la Filosofía, la filosofía frente al Quijote” en Maria Stoopan (coord.), *Horizonte cultural del Quijote*, FFyL-UNAM, 1 era. Edición, México, 2010, p. 380.

<sup>15</sup> Eugenio Trías, *Creaciones Filosóficas I, Ética y Estética*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, 369-390pp.

<sup>16</sup> Para este tema el apartado “Hölderlin: el silencio y lo trágico” del libro *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* de Patxi Lanceros publicado por la editorial Anthropos en 1997 resulta muy esclarecedor.

<sup>17</sup> Eugenio Trías sostiene que en la tragicomedia, en tanto género común a toda gran novela, esa inflexión se produce siempre o casi siempre al final, y es debido en parte a un evento en virtud del cual la trama alcanza su revelación. Y en este punto, el *Quijote* como novela es fundacional, de manera que una y otra vez, en las travesías novelescas de la conciencia moderna se mimetizará este recurso; pensemos en la gran novela del romanticismo francés o alemán.

páginas después será un despertar trágico. A lo que asistimos justo ahí es a un terrible retorno a la realidad, un punto de inflexión, un trágico despertar de un sueño delirante.

Eugenio Trías sostiene que el sueño de la modernidad, caracterizada por una confianza desmedida en la razón instrumental que terminaría desacralizando el mundo hasta volverlo mundo técnico, entrañaba ya algo que en algún momento saldría de las sombras; en el libro de Cervantes ese desencanto del mundo, ese despertar trágico produce un verdadero anticipo y adelanto de lo que Max Weber conceptuará como carácter de la Modernidad.<sup>18</sup> El despertar trágico estaría anunciando aquella idea barroca de que la vida es sólo un sueño, y darse cuenta de ello ocasiona a veces derrotas ominosas capaces de aniquilar a cualquiera. Es una prefiguración también de ese despertar trágico en el que el ser límite (en Eugenio Trías) se reconoce como finito y débil.

\*\*\*\*\*

Una de las categorías centrales en esta investigación es el lugar (*topos*), una categoría presente en la obra de María Zambrano y que ha sido poco discutido.

---

<sup>18</sup>Una de las claves para entender el carácter de la Modernidad, según Weber, es el proceso de desacralización, que sustituye la creencia por la razón para fundamentar y tornar autónomas las tres esferas de la cultura (ciencia, derecho y ética, y la representación artística). A ese proceso de desacralización y racionalización del mundo hay que agregarle el desencantamiento, pues ese proceso terminará mostrando en su interior sus propias patologías y contradicciones hasta convertirse en una jaula de hierro. Cfr. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones*, Taurus, Madrid, 1989, 11-15pp.

En su discurso, el término lugar tiene dos acepciones: La primera tiene que ver con el problema del habitar y refiere a los “espacios vitales” y su relación con lo sagrado; esta acepción del término lugar permite hacer una lectura de *El hombre y lo divino* (1955) como una historia del “habitar el espacio”. Este libro, entre otras cosas, narra la historia de cómo la instancia de lo sagrado preexiste y persiste a cualquier invención, y la acción que realiza el ser humano es buscar un lugar donde alojarla, donde situarla, para así él mismo ganar la suya, la propia morada humana, su “espacio vital”.<sup>19</sup> En este sentido, el lugar en tanto sinónimo de “espacios vitales” entraña un proceso de *physis* a *polis*, la ciudad como la máxima representación del lugar, la ciudad como el espacio vital por excelencia. La segunda acepción en cambio refiere a un tópico, un tema. La filósofa parece dirigirnos la mirada hacia los *topoi*, lugares de la literatura, de la pintura, en los que se ha manifestado “el pensar metafísico en español”. Los *topoi* son lugares que la memoria colectiva evoca en forma de arte, de liturgia, poesía, narración. Esta segunda acepción del lugar es la que aparece como una de las categorías centrales de esta investigación. De ahí, la necesidad de explicar su procedencia.

La palabra “lugar” aparece en las dos antologías de María Zambrano que reúnen sus escritos sobre la obra de algunos pintores y poetas, además en pequeños textos que en su momento fueron publicados junto con reproducciones de algunas obras de arte, así como artículos que complementan sus ya conocidos trabajos sobre poesía. El primero en publicarse fue *Algunos lugares*

---

<sup>19</sup>Cfr. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid, 2007, 220-221pp.

*de la pintura*.<sup>20</sup> trabajo de compilación de Amalia Iglesias quien, bajo la supervisión de la propia Zambrano, se dio la tarea de reunir y ordenar una serie de artículos y fragmentos que en su mayoría ya habían sido publicados en periódicos y revistas.<sup>21</sup> No sabemos hasta dónde *Algunos lugares de la pintura* es un pedazo de ese gran proyecto frustrado que María Zambrano soñaba con realizar y que llevaría por título “España, lugar sagrado de la pintura”.<sup>22</sup> *Algunos lugares de la poesía*<sup>23</sup> por su parte es un libro póstumo; algo así como la culminación de un proyecto que en su momento la propia Zambrano encargó a María Victoria Atencia y que al final fue realizado por Juan Fernando Ortega, quien, en una de las notas da cuenta de la estructura misma del libro, el cual “tiene dos partes netamente diferenciadas: la que corresponde a la indagación zambraniana sobre la palabra poética y los diferentes artículos que tienen por objeto a los poetas. A éstos propiamente se debe el título de la obra”.<sup>24</sup> Aquí los lugares (*topoi*) en el arte refieren a aquellas obras de las cuales se puede seguir hablando, aparecen como figuras simbólicas susceptibles de ser recreadas.

---

<sup>20</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

<sup>21</sup> En el 2012 apareció una segunda edición de *Algunos lugares de la pintura*, ahora bajo el cuidado de Pedro Chacón; el empeño de esta nueva es cotejar y corregir los errores que se realizaron entre los distintos manuscritos y versiones de los artículos publicados; Chacón anota y explica cada cambio y cada corrección en numerosos pies de página. Datos de la nueva edición: María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura* (ed. de Pedro Chacón), Eutelequia, Madrid, 2012.

<sup>22</sup> María Zambrano, “España, lugar (sagrado) de la pintura”, Manuscrito fechado el 21 de enero 1960, Archivos de la Fundación María Zambrano. Etiquetado bajo la gaveta M.48.

<sup>23</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía* (Edición de Juan Fernando Ortega), Trotta, Madrid, 2007.

<sup>24</sup> Juan Fernando Ortega Muñoz, “La presente edición” en María Zambrano, *Algunos lugares de la poesía*, Trotta, Madrid, p. 33.

María Zambrano piensa que hay “oscuros gérmenes de los sueños”<sup>25</sup> que de pronto irrumpen en las obras, hay genios (*genius loci*) capaces de abrir “lugares” en los que se manifiestan esos gérmenes; espíritus que representan el sentir de una época o de un pueblo. La Celestina, lo mismo que Don Juan, son estos lugares susceptibles de variación. En una línea muy parecida a la de Milan Kundera,<sup>26</sup> María Zambrano piensa que la novela europea ha registrado la historia oculta del ser, esa historia marginada, no relatada por el racionalismo europeo. Textos como “La ambigüedad de Cervantes”, “La ambigüedad del Quijote”, así como los trabajos sobre el realismo galdosiano exploran esa “condición” que tiene la literatura de volverse “un lugar” en el que se pueden leer ciertos elementos para una comprensión del ser. Para ella, tanto Pérez Galdós como Azorín, Pío Baroja, el propio Cervantes, construyeron un saber que sabe tratar con lo otro, con la sombra, con la contradicción y la paradoja: “Un saber que es una forma de conocimiento: el arte”.<sup>27</sup>

Los lugares (*topoi*) arrojan diversas lecturas, y una de las características que tienen es que entrañan un principio de variación, es decir, que una misma obra permite diversas lecturas, diversas variaciones. El término lugar en las dos antologías no se enuncia como algo meramente accidental; no es “lugares” en la pintura como bien pudo haber sido “ejemplos” en la pintura, no, pues no hay que olvidar desde dónde piensa María Zambrano el arte; el arte como ese

---

<sup>25</sup> María Zambrano, *El sueño creador*, Universidad Veracruzana, México, 2010.

<sup>26</sup> Cfr., Milán Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2006.

<sup>27</sup> Greta Rivara Kamaji, “La razón poética de María Zambrano y los arrabales matritenses de Benito Pérez Galdós: un diálogo a propósito de Misericordia” en Sebastián Lomelí et al., *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, Miguel Ángel Porrúa-Universidad Veracruzana, México, 2014, p. 85

gran “otro” de la razón que se hizo cargo de todo aquello que la filosofía no pudo o no quiso tratar. En *El hombre y lo divino* escribe “desde sus orígenes la filosofía se apartó del infierno”.<sup>28</sup> ¿Qué significa esto? Que si el arte representa “lo otro” de la razón, las sombras que la razón misma proyecta, entonces las obras de arte, la literatura misma, puede ser vistas como “lugares” (*topoi*) donde “aparecen” o se manifiestan esas sombras, esos “monstruos” o “demonios” que la propia razón conminó al olvido.

\*\*\*\*\*

Tomando en cuenta que durante el siglo XX el discurso filosófico presenció una vuelta a la literatura, un retorno que ha permitido la creación de un espacio para debatir el papel de la literatura dentro la filosofía tras la crisis de la razón es que este trabajo gira bajo las siguientes preguntas:

1. ¿Por qué la filosofía retorna su mirada a la literatura y al arte?
2. ¿Cuáles son las preguntas ontológicas que se intentan responder acudiendo a los lugares (*topoi*) en el arte? ¿o qué tienen la literatura y el arte para que la filosofía vuelva su mirada a ellos?
3. ¿Qué representan o escenifican figuras literarias como Don Quijote, Segismundo o Don Juan dentro del pensamiento español del siglo XX? ¿Qué movimientos ejecutan? ¿Qué diferencia a los personajes conceptuales de los personajes de los diálogos?<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 1998, p.108.

<sup>29</sup> Cuando uno lee los diálogos de Platón, por ejemplo, se puede dar cuenta que los personajes ahí representados exponen ideas, conceptos, la idea de Bien, del Amor, o del Alma, etc., mientras que si uno mira a los figuras que aparecen en la obra de María Zambrano o de

4. ¿La categoría de “el lugar” presente en la obra de María Zambrano muestra un profundo acercamiento entre la literatura y la ontología?

Todo el trabajo gira en torno a cómo se han planteado ciertas preguntas ontológicas a partir de los lugares (*topoi*) que forman parte del imaginario de un pueblo o de una cultura. ¿Qué pueden decir esos *topoi* sobre el ser, sobre la realidad misma? Este trabajo establece vasos comunicantes muy visibles entre ontología y lo que dentro de los estudios de literatura comparada se conoce como tematología. El diálogo es tan cercano y visible que insta a recordar lo que ya se ha mencionado antes, que en realidad la hermenéutica no sufre del todo los métodos de análisis literario, sino que pretende construir una ontología mediante obras que observen la existencia.

Dividido en cuatro capítulos y un apéndice, la línea que los une es la pregunta ¿qué representan o escenifican figuras literarias como Don Quijote o Don Juan dentro del pensamiento español? En los primeros capítulos se puede ver la forma en cómo María Zambrano asumió la tesis de Unamuno de que la filosofía en España estaba diluida en la literatura. Sin embargo, no debe entenderse que la filosofía es literatura, sino que la literatura está llena de lugares, *topoi*, que entrañan problemas ontológicos, éticos, etc.

Este trabajo inicia con la lectura de Unamuno sobre Don Juan, una lectura en la cual la figura de Don Juan no puede comprenderse sin la

---

Eugenio Trías, los personajes ahí escenifican los conceptos, no discurren, sino que representan, Tristán e Isolda encarnan el amor-pasión en Eugenio Trías, así como Nina de Pérez Galdós o la propia Antígona aparecen para ayudar a exponer a María Zambrano su concepto de piedad. Son personajes que nacieron de la literatura, pero que escenifican ideas, conceptos.

presencia de la figura del Quijote. Por otro lado, el segundo capítulo muestra los elementos que giran en torno a la categoría del lugar. En el tercer está centrado en un dialogo entre la tematología y la filosofía, este capítulo responde qué significa pensar a través de los lugares, cómo se construye un *topos*, y presenta la lectura de María Zambrano sobre Don Juan. El último capítulo gira en torno a la lectura de Søren Kierkegaard sobre Don Giovanni, la forma en cómo convierte a esta figura en uno de los personajes conceptuales más importantes de su discurso, y concluye con la lectura de Eugenio Trías sobre Don Juan, una lectura que presenta una notable influencia de Kierkegaard.

Por su parte, el apéndice *Ego contra mundum* presenta a la figura de Don Juan en su contexto, el barroco español, además de que lanza la pregunta sobre una posible relación entre Don Juan y la melancolía; cierra pues con un acercamiento de la figura de Don Juan y el Quijote en su contexto.

*Figuras del Barroco y la Generación del 98*

Uno de los temas constantes de la Generación del 98<sup>30</sup> fue la pregunta por la esencia de España, lo español y las diferentes figuras que atraviesan la literatura del Siglo de Oro; preguntarse por lo español de entrada era preguntarse por la forma en cómo el castellano había definido lo español.<sup>31</sup> El

---

<sup>30</sup> No hay que olvidar que Ortega y Gasset fue quien acuñó el término “generación del 98” en febrero de 1913 para referirse a un grupo de intelectuales que se vieron profundamente afectados por la crisis moral, política y social desencadenada en España por la derrota militar en la guerra hispano-estadounidense y la consiguiente pérdida de Puerto Rico, Guam, Cuba y las Filipinas en 1898. Ese término fue usado por Ortega para marcar distancia entre “su generación” y aquella que había vivido de cerca la derrota del 98. Desde el primer momento Ortega se vio a sí mismo como líder de esa “nueva juventud” que había de hacer frente a las nuevas exigencias. Es curioso como Azorín se adueñó unos meses después de este término y la usó para referirse a un grupo literario, que hasta entonces no se sentían agrupados bajo ninguna estela; no sabemos hasta dónde Unamuno por ejemplo se sintió representado por tal designación. Lo cierto es que Azorín iba construyendo una imagen generacional, y redondeaba el canon en común “hombres de la generación de 1898 son Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu, Rubén”, y por supuesto Azorín mismo. Tampoco hay que olvidar el dialogo de Ortega con la obra de algunos de ellos, cómo dejar de lado que *Meditaciones del Quijote* tenía proyectado en un principio incluir ensayos sobre Pío Baroja y Azorín. Según Vicente Cacho Viu, Ortega se sirvió de la obra de Baroja, por ejemplo, para exponer su convencimiento más profundo: la necesidad de superar esa crisis mental por la vía del vitalismo, asumido a plena conciencia. Aquí un fragmento de Ortega sobre la generación del 98 “Los hombres de la generación de Baroja que han valido algo tienen, en diferentes grados, el rasgo común de parecer gentes a quienes un incendio acaba de arrojar de su casa y andan despavoridos buscando otro albergue, sin que el azoramiento alojado en ellos les permita descubrirlo ni aun topa con los caminos reales que a poblado conducen. Y van campo traviesa soliviantados y quien no los conozca habrá de tomarlos por malhechores intelectuales”. Cfr. Vicente Cacho Viu, “Ortega y el espíritu del 98” en *Repensar el noventa y ocho*, Col. Ensayos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, 117-171pp.

<sup>31</sup> En relación a esto, Unamuno escribe: “Hay otro hecho, y es el de la lengua oficial de España sea la castellana, que está lleno de significación viva. Porque del latín brotó de España más de un lengua romance, pero entre ellos, el castellano, se ha hecho lengua nacional e internacional además, y camina a ser verdadera lengua española, la lengua del pueblo español que va formándose sobre el núcleo castellano” M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, Obras Completas, Tomo III, Vergara S.A, Barcelona, 1958, pág. 199-200

tema era muy significativo, puesto que Unamuno y Baroja eran vascos,<sup>32</sup> su lengua materna era el vasco, mientras que Valle-Inclán era gallego.

Si bien es cierto que ellos se mueven en un terreno más literario que filosófico, su escritura es muy cercana a lo que será el nuevo ensayo filosófico usado por Ortega en sus primeros trabajos. De hecho, las meditaciones de Ortega, en formato al menos, son más cercanas a las *revêries* unamunianas que a la tradición alemana.

La Generación del 98 para hablar sobre la esencia de España y lo español tuvo que preguntarse primero por esa lengua en común que los unía; como hombres de letras, el escenario donde se iban a interrogar el problema de España, su idioma y tradición iba a ser la literatura, particularmente la del Siglo de Oro. De ahí que figuras, no sólo como el Quijote, sino también Don Juan, Segismundo, hayan tomado el escenario.

Además, esta generación coincidió con el tercer centenario del Quijote, por lo que les tocó participar en los debates y homenajes que se le dedicaron a Cervantes en 1905, de hecho, la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno se publicó justo ese año, aunque en el prólogo de la segunda edición Unamuno no dudó en afirmar que se había tratado sólo de una coincidencia y que su libro no debía entenderse como parte de los festejos por el centenario. Y en realidad la

---

<sup>32</sup> No hay que olvidar tampoco que la tesis doctoral de Unamuno se llama *Crítica del problema sobre el origen y la prehistoria de la raza vasca* (1884), y ahí podemos encontrar afirmaciones como esta: “Nada diferencia más al espíritu de una raza que el idioma”.

figura del Quijote no es eventual en el discurso de Unamuno, de hecho, si hay una figura que atraviese toda su obra es la del Quijote.<sup>33</sup>

Uno de los temas poco discutidos sobre la obra de Unamuno tiene que ver con la presencia de la llamada *völkerpsychologie*, traducida como etnopsicología.<sup>34</sup> Al parecer esta corriente estuvo muy en boga a finales del siglo XIX en España, incluso Marcelino Menéndez Pelayo lo menciona en *Historia de las ideas estéticas en España (Madrid, 1883-1889)*, donde sostiene que “al estudio abstracto e ideológico del hombre se ha añadido el estudio concreto de los hombres, no sólo según sus semejanzas sino también sus diferencias. Así ha nacido la psicología étnica, la *völkerpsychologie*, tan fecunda ya en resultados para la crítica literaria y la lingüística”.<sup>35</sup>

Lo que hacía tan atractiva a la *völkerpsychologie*<sup>36</sup> era que intentaba sistematizar la posibilidad de conocer el “alma de un pueblo”, esto, aunado a los escritos de Herder sobre el lenguaje, hacía que en la filología de pronto

---

<sup>33</sup> Dentro de la prolífica escritura de Miguel de Unamuno, la figura del Quijote puede presumir su presencia en las siguientes obras: *Vida de Don Quijote y Sancho*, *Sobre la lectura e interpretación del Quijote*, *Del sentimiento trágico de la vida*, *Las bienaventuranzas de Don Quijote*, así como de eventuales apariciones en textos breves como “Sobre Don Juan Tenorio”, “Don Quijote y Bolívar”, etc.

<sup>34</sup> Uno de los que ha llamado la atención sobre este punto es Francisco La Rubia Prado, en sus libros *Alegorías de la Voluntad*, y la primera parte de *Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*.

<sup>35</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 3ra. Ed., CSIC, Madrid, 1962, p. 269.

<sup>36</sup> El término *Völkerpsychologie* fue creado por Heymann Steinthal y apareció por primera vez en la revista *Akademische Abhandlungen* en 1851. En España se difundió en ámbitos tanto académicos como no académicos, pasando a formar parte del discurso cultural del país, de la misma manera en que ya lo era o estaba en proceso de serlo en la mayoría de las naciones europeas. Cfr. Francisco La Rubia Prado, *Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 28

surgieran trabajos que relacionaban particularmente la literatura del Siglo de Oro con el “espíritu de un pueblo”:

Para Unamuno el espíritu histórico castellano será revelado sobre todo, en nuestra lengua y en nuestra literatura castiza, esto es, en los clásicos castellanos del Siglo de Oro.<sup>37</sup>

El propio Unamuno, pensando en la lengua castellana escribe:

La lengua es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y lo son la inmensa mayoría de sus vocablos) ha ido dejando sus huellas el espíritu colectivo del pueblo.<sup>38</sup>

La *völkerpsychologie* en España coincidió con la pérdida de Cuba y demás territorios de ultramar, ocurrido en 1898, hecho que desató toda una controversia sobre la identidad nacional, de ahí que el ensayo literario y filosófico de la época haya estado marcado por una serie de figuras que intentan explicar el significado de España y lo español.

Si revisamos la literatura de la época, podemos ver la fecundidad con la que los autores de los años anteriores a la Guerra Civil trataron tanto a la figura del Quijote como al mito de Don Juan, en esos años son múltiples las exégesis que hablan sobre éste último. No sería aventurado afirmar que no hay autor del primer tercio del siglo XX que no haya escrito algo sobre el conquistador español; encontrándonos trabajos tanto de ficción como de

---

<sup>37</sup> Francisco “La Rubia” Prado, p. 49.

<sup>38</sup> Unamuno, En torno al Casticismo, *Obras Completas*, Tomo 3, Vergara S.A., Barcelona, 1958, p.199

contenido crítico. Sin embargo, ninguno mostró una actitud tan renuente como Miguel de Unamuno, quien no sólo abordó el tema de forma crítica en sus ensayos, sino que también hizo una de las recreaciones más infieles que se tenga registro, pues *El hermano Juan* presenta a un personaje que encarna la antítesis de Don Juan.

Había algo que irritaba a Unamuno de Don Juan, y ese algo era la popularidad que en esos años la versión de José Zorrilla había alcanzado en la cultura española; era como si Don Juan hubiese triunfado sobre el Quijote. Como acción a esa derrota había escrito en 1905 su *Vida de Don Quijote y Sancho*, en el que hacía toda una exaltación del “quijotismo”, aunque para eso haya tenido que sacrificar al mismísimo Cervantes.<sup>39</sup>

Si revisamos las ediciones llevadas a cabo por la editorial Espasa-Calpe en su colección Astral durante la primera mitad del siglo XX podemos encontrar algunas de las recreaciones y críticas más sobresalientes del tema. Desde *El hermano Juan* (1934) de Unamuno, pasando por la novela *Don Juan* (1922) de Azorín y *Don Juan Marañón* (1927) de los hermanos Machado, hasta el célebre *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926) de Ramiro de Maeztu. La Generación del 14 tuvo su propia lectura sobre el tema, ahí tenemos ese texto de Gregorio Marañón que aborda el tema desde un punto de vista biológico.<sup>40</sup> Pero existe otra obra que antecede a éstas titulado *La leyenda de*

---

<sup>39</sup> Cfr. Jacobo Cortines Torres, “Don Quijote frente a Don Juan”, en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, ISSN 0214-4395, N° 33, Sevilla, 2005, pág. 188.

<sup>40</sup> Gregorio Marañón, “Notas para una biología de Don Juan” en *Revista de Occidente*, núm. II, Enero 1924.

*Don Juan: orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1908) de Víctor Said Armesto, un libro que fue un referente imprescindible para posteriores estudios, en él, el autor encuentra las raíces literarias de Don Juan en los romances gallegos y leoneses medievales, en las leyendas que hablan de un personaje llamado “don galán” que se dedicaba a engañar y a seducir mujeres, pero que mostraba una actitud piadosa ante Dios. También hay otras historias que hablan sobre un estudiante que ofende a un muerto, y éste se aparece en su casa.

Y es que Don Juan, a diferencia del Quijote, es una de las figuras, junto con el Fausto, que más versiones ha tenido. No sólo desde la tradición española, sino que también podemos encontrar versiones magistrales en la literatura francesa (Moliere: *Dom Juan ou le festin de Pierre*, 1665) e inglesa (Lord Byron: *Don Juan*, 1818-1824 y George Bernard Shaw: *Man and Superman*, 1903) o la más célebre de las versiones *Don Giovanni* de Mozart, con el libreto de Lorenzo Da Ponte. Siendo tantas las versiones, y tomando en cuenta que cada una de ellas es una manera de comprender el mundo desde la perspectiva del individuo, habría que desentrañar cuáles son las versiones que aparecen en el interior de lo que hemos llamado personajes conceptuales o lugares dentro del pensamiento español.

## Don Juan en el Manual del Quijotismo

En el *Manual del Quijotismo*<sup>41</sup> Miguel de Unamuno anota una serie de temas que planeaba desarrollar y completar algún día, pero que nunca fueron escritos. Dividido en diez capítulos, el proyecto anuncia un estudio sobre diversas figuras de la literatura del barroco, como el Quijote, Don Juan, Segismundo y Hamlet. Según el esquema, el capítulo seis estaría dedicado a Don Quijote y Don Juan. ¿Habría retomado Unamuno esa extraña pugna en la que había puesto a estas dos figuras? En realidad las pocas notas y referencias que encontramos en los manuscritos, y que hoy conocemos como *Manual del Quijotismo*, no dicen gran cosa. Aunque es sabido que el joven Unamuno soñaba con hacer una novela donde estos caballeros medievales se confrontarían:

Unamuno no llegó a escribir esta novela, pero volvió una y otra vez, obsesivamente, sobre estos dos personajes, como si entre ellos hubiera un extraño parentesco. En la misma época en la que escribe en Hendaya *El hermano Juan*, redacta materiales para el *Manual del Quijotismo*, que aún permanecen inéditos.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> El *Manual del Quijotismo* de Miguel de Unamuno se publicó por primera vez en el 2005, con el sello de Ediciones de la Universidad de Salamanca, con un estudio preliminar de Bénédicte Vauthier. La edición salió acompañado de *Cómo se hace una novela* y el *Epistolario de Miguel de Unamuno y Jean Cassou*.

<sup>42</sup> Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996, p. 749

Hay que recordar también que cuando Víctor Said Armesto publica *La leyenda de Don Juan*, Unamuno es de los primeros en escribir una reseña del libro, en la cual muestra una notoria aberración por Don Juan.

¿Será que la fascinación que siempre mostró Unamuno sobre el Quijote y el quijotismo tenía que ver con su rechazo a la figura de Don Juan? Y es que casi todos los intelectuales parecían resaltar a la figura del seductor. Incluso Ortega y Gasset lo había puesto como estandarte de su razón vital. Esto lo podemos encontrar expuesto en “Las dos ironías, o Sócrates y Don Juan”, sexto capítulo de *El tema de nuestro tiempo*:

Tal es la ironía irrespetuosa de don Juan, figura equivocada que nuestro tiempo va afirmando, puliendo, hasta dotarla de un sentido preciso. Don Juan se resuelve contra la moral, porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Sólo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, la plenitud vital, podrá don Juan someterse. Pero eso significa una nueva cultura: la cultura biológica. *La razón tiene que ceder su imperio a la razón vital.*<sup>43</sup>

Para entender por qué Ortega relaciona su propuesta de razón vital con Don Juan hay que situar esa relación en el marco de la reflexión sobre la relación entre cultura y espontaneidad, pues recordemos que en *El tema de nuestro tiempo*, lo que defiende Ortega es que el tema en los tiempos de Sócrates consistió en el intento de desalojar la vida espontánea para suplantarla con la pura razón. El problema que acarreó esta empresa fue un terrible dualismo, en el que la vida moderna sigue inmersa. Don Juan para Ortega representa una

---

<sup>43</sup> Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, 58-59pp.

figura propia de nuestro tiempo, en el que la razón racionalista debe dar cabida a la razón vital.<sup>44</sup>

En este contexto es que hay que entender esa irritación que provocaba el don Juan Tenorio en Miguel de Unamuno, pues de alguna forma ese personaje, que para él encarnaba lo peor de la cultura española, parecía que estaba triunfando sobre los valores que encarnaba la figura del Quijote.<sup>45</sup> Don Juan vencía a Don Quijote incluso dentro de la filosofía, al volverse un personaje conceptual.

Unamuno se preguntaba cómo era posible eso, si el prejuicio que había hacia el pueblo español en los países del norte se debía precisamente a la mala fama que el Tenorio había esparcido por Europa. ¿Por qué rescatarlo entonces? ¿Por qué hacer de él un personaje conceptual? ¿No era mejor superarlo?

En su libro *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*,<sup>46</sup> Pedro Cerezo Galán, dedica un apartado sobre el problema de Don Juan en Unamuno, en el que el subtítulo elegido por Cerezo Galán ya dice mucho: “Don Quijote *versus* Don Juan”. Y es que, como señalaba líneas antes, la lectura de Unamuno sobre Don Juan no se puede entender si no es frente a su lectura del Quijote.

---

<sup>44</sup> Cfr. José Lasaga Medina, “Don Juan o el héroe del esfuerzo inútil (sobre el Don Juan de Ortega y Gasset)”, en *Revista de Occidente*, 120, Mayo de 1991, p. 108-126.

<sup>45</sup> En 1923, cuando Unamuno dicta la conferencia inaugural de los cursos escolares aprovecha para retomar sus críticas a Don Juan: “No caigáis, estudiantes españoles, en la dementialidad del carnero, el macho de la oveja, indigestísimo en el seso y opulento en el sexo. Sea vuestro ideal el discreto y casto don Quijote y no el botarate de don Juan Tenorio, peliculero y héroe de casino. Es la inteligencia lo que ha de salvar la patria” en Miguel de Unamuno “Ante el nuevo curso” en G.D. Robertson (ed.), *Political Writings (1918-1924)*, Vol. 3, The Edwin Mellen Press, 1996, p. 218.

<sup>46</sup>

## ***El hermano Juan o el mundo es teatro: Unamuno y Don Juan***

En su libro *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934), Miguel de Unamuno inicia con un epígrafe de Søren Kierkegaard extraído de “Para examen de conciencia dedicado a mis contemporáneos”,<sup>47</sup> esta referencia a Kierkegaard llama la atención porque fue él quien convirtió a Don Juan en un personaje conceptual dentro de la filosofía, además de que su biografía misma está marcada por la fascinación que siempre sintió por el *Don Giovanni* de Mozart.

¿Qué habrá pensado Unamuno del papel que le dio Kierkegaard a la figura de Don Juan en su filosofía?<sup>48</sup> No hay que olvidar que Don Juan representa a uno de los tres estadios presentes en la obra de autor danés. Y justo lo que resalta Kierkegaard de Don Juan es esa fuerza instintiva, audaz e insolente con que se desenvuelve por el mundo; esa fuerza irracional que rompe con todo lo establecido.

---

<sup>47</sup> Compilado por Luis Guerrero en *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México 2004.

<sup>48</sup> Autores como J. C. Lago Bornstein han sostenido que más influencias de Kierkegaard sobre Unamuno de lo que se puede hablar es de confluencias. Pues para Unamuno, el pensador danés no fue precisamente una fuente de inspiración sino que encontró en él a un pensador que sufría y sentía inquietudes similares a las de él; de hecho Bornstein demuestra que en *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno cita los textos de Kierkegaard para desarrollar sus propias ideas, alterando de ser necesario su sentido original. Cfr. J.C. Bornstein, “Unamuno y Kierkegaard, dos espíritus hermanos” en *Anales del Seminario de Metafísica*, XIXL 1986, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 59-71pp.

Sabemos que Unamuno siempre mostró una actitud renuente hacia Don Juan, particularmente, hacia el Don Juan Tenorio de Zorrilla,<sup>49</sup> pues siempre creyó que esa clase de héroes había hecho mucho mal a España.<sup>50</sup> En la reseña que escribió Unamuno, de *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Víctor Said Armesto, se imagina un encuentro entre Don Juan y el Quijote, y se pregunta cómo habría actuado el caballero de la triste figura ante un personaje tan peculiar y de tan mala fama como Don Juan. Unamuno no duda en decir que Don Quijote habría mostrado una repugnancia hacia el personaje de Tirso.<sup>51</sup>

Pero ¿qué representa Don Quijote para Unamuno o por qué esa fascinación por este personaje? El Quijote, de alguna forma, representa el alma de un pueblo redentora de la *Lebensansicht* medievales, es decir, el quijotismo no es sino lo más desesperado de la lucha de la Edad Media contra el Renacimiento por conservar la herencia espiritual de aquellos tiempos en que

---

<sup>49</sup> El Don Juan de Zorrilla, como fiel imagen de su época, persigue un ideal, es decir, cree en la existencia de la mujer perfecta, una vez que la encuentre dejará de ser donjuán, mientras tiene que experimentar y buscar hasta encontrarla. El Don Juan de Tirso en ningún momento se plantea esto, de hecho no se plantea nada, no es personaje que tenga conflictos existenciales, al menos no los muestra, de hecho, su manera de andar por la vida es bajo el antifaz, ya que se sabe parte de un mundo en el que los seres humanos “representan” un papel. Mientras que el Don Juan de Zorrilla, además de que persigue un ideal, es un personaje que cree en el amor como salvación, y a diferencia del Don Juan barroco sabe utilizar el lenguaje poético para seducir, es en sentido estricto un seductor. La originalidad y expresividad del lenguaje poético que Zorrilla le inyecta a su don Juan hizo que su versión fuera muy sugerente para el público.

<sup>50</sup> “Y tampoco, mis jóvenes, vayáis a creer que el pecado se concentre sobre todo en el orden de la sexualidad, ¡no! No puede decirse que fuera un pecador bíblico, shakeasperiano o ibseniano aquel fanfarrón de Don Juan Tenorio, tonto a carta cabal, y si no se le hubiese llevado a tiempo la sombra del Comendador, le habríais visto anciano respetable, defendiendo orden, las venerandas tradicionales de nuestros mayores, la libertad bien entendida y el ‘pan y catecismo’ y asistiendo piadoso a las solemnidades de su Cofradía. Su inteligencia de carnero no daba para más” cita por Diógenes Fajardo en “El Don Juan de Unamuno”, en *Thesaurus*, Tomo XLII. Número 2, 1987, p. 370

<sup>51</sup> Miguel de Unamuno, “Sobre Don Juan Tenorio” en *Mi religión y otros ensayos breves*, Col. Austral, 8ª. Edición, Madrid, 1986, 98-105pp.

la razón y la fe iban de la mano frente a la reforma racionalista y la revolución científica. Mientras que los principios que encarna Don Juan, sobre todo el de Zorrilla, no hacen sino mostrar elementos negativos de la cultura española. Y si a esto le sumamos la popularidad que durante el primer tercio del siglo pasado gozaba la versión de Zorrilla, Unamuno siente una necesidad de hacer que los jóvenes particularmente miren hacia el Quijote y le den la espalda a Don Juan.

Hay que tener en cuenta también que Unamuno delimita la finalidad y la intención de sus escritos sobre el Quijote, y estas se pueden sintetizar en cuatro puntos, es decir, que el Quijote, en tanto personaje conceptual en su discurso, estaría enfocado a estos cuatro puntos:

1. Sobre la lucha en el hombre y su agitación espiritual.
2. Sobre la inmortalidad.
3. Sobre Dulcinea o el amor en Don Quijote.<sup>52</sup>
4. Sobre Don Quijote y Sancho.<sup>53</sup>

Estos puntos le permiten, no sólo penetrar en una serie de hechos directamente examinados en la España que le tocó vivir, sino que representa con ellos ideas

---

<sup>52</sup> Sobre este punto, el apartado “Lo eterno femenino en el Quijote” del libro *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*, de Fernando Pérez Borbujo hace una amplia revisión no sólo de la presencia de Dulcinea en *el Quijote*, sino también de otras figuras femeninas presentes en la obra de Cervantes. No me detengo en cada uno de los puntos porque me interesa la relación Don Juan-el Quijote.

<sup>53</sup> Es posible que la verdadera aportación de Unamuno haya sido el rescate que hace de la figura de Sancho. ¿qué representa? ¿por qué pareciera que por momentos Unamuno se identifica más con él que con el mismo Quijote? Unamuno parece decirnos que sólo gracias a la fe sencilla del pobre escudero es que posible que reviva, la fe quijotesca, esta vez humanizada y mezclada con las dudas de la razón. Sancho parece ser el verdadero heredero del Quijote, modelo que –pensado en la cultura española- Cervantes parece decirnos que ésta debería seguir.

propias. Lo mismo sucede con la figura de Don Juan, pues al leer a estos personajes también lee la realidad existencial española de su tiempo.

La fascinación de Unamuno por el Quijote parece ser casi excesiva, al mismo tiempo que su rechazo a la figura de Don Juan se profundiza. Si en diferentes ocasiones había manifestado su antipatía por el Tenorio, no será hasta en *El hermano Juan o el mundo es teatro* que nos presente a su antidojuán.

Aunque el Don Juan de Unamuno presente características distintas a las que estamos acostumbrados, muestra también algunos aspectos muy interesantes sobre este personaje. Su gran acierto es sin duda el descubrimiento de la metateatralidad de Don Juan. Pues, por primera vez Don Juan comparte con Segismundo la inquietante pregunta barroca de si la vida es real o sólo un sueño.

En la versión de Unamuno, Don Juan no deja de cuestionarse de si es sólo un comediante que vive soñándose, que se representa, si tiene existencia real fuera del teatro. La recreación de Unamuno nos deja ver a un ser condenado a dudar de su existencia.<sup>54</sup> Nada que ver con esa figura audaz e insolente, llena de vitalidad y fuerza irracional que veíamos en otras versiones. El Don Juan viejo de Unamuno será de los primeros de una larga lista que

---

<sup>54</sup> Inés: Pero si Don Juan Tenorio parece que no fue más que un personaje de teatro.

Juan: Cómo yo, Inés, como yo, y como tú... y como todos.

Inés: Si creo que hasta no existió.

Juan: ¿Hasta...? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de ese teatro del mundo en que representas tu papel y yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe Don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño de niebla? Sí, hermana, no hay que preguntarse si un personaje de leyenda existió sino si existe, si obra.

durante todo el siglo XX se empeña en mostrar las diferentes caídas y transformaciones de este personaje.

Diógenes Fajardo, nos dice que la intención de Unamuno al tratar el tema de Don Juan no era simplemente por tratarlo, o por criticarlo, sino porque en el fondo pretendía exponer algo nuevo, de ahí el título mismo de su obra *El hermano Juan o el mundo es teatro: vieja comedia nueva*. Unamuno ahonda también, en la extraña relación que existe entre este personaje y la muerte. En síntesis, el Don Juan de Unamuno se caracteriza por tres puntos.

1. Hay en él la conciencia de teatralidad de don Juan, el personaje es consciente de que es sólo una figura de teatro; sabe que su existencia pende de la representación. Por primera vez, en toda la historia del mito, se plantea el problema de su existencia porque está consciente de su vida como representación y como sueño. El Don Juan de Unamuno es consciente de que toda la vida es teatro y el mundo su escenario. Todos los personajes son tan reales como nuestro sueño. El don Juan de Tirso no era consciente de esto porque es un personaje carente de interioridad.

2. Otro aspecto a resaltar es su condición de celestino; pareciera decirnos que la misión de don Juan no es la de amar sino de hacer que los otros se amen, es pues el hermano Juan: un mediador. Este don Juan-celestino es una figura diferente, antitética. Es un antidojuan. ¿Por qué Unamuno resalta estas características del personaje?, que pareciera no tener nada que ver con esa lectura de Kierkegaard, donde justo don Juan encarna la irracionalidad festiva del estadio estético.

3. Otro elemento característico del mito de Don Juan es su relación con la muerte. Al Don Juan de Tirso no es que no le interese la muerte, es que simplemente lo ve como algo que está en el futuro, como algo que vendrá después. El don Juan de Tirso es un amante del instante, vive del instante.

Cabe recordar que una de las figuras de la identidad barroca está relacionada con la calavera. El triunfo de la muerte sobre la vida es uno de los tópicos barrocos con profundas raíces medievales, pero al que la Contrarreforma da una interpretación especial. La vida queda desvalorizada en aras de otra vida después de la muerte y la religiosidad se impregna de negras tintas de difunto. Se trata más que de una religión de la vida de un auténtico culto a la muerte y a sus formas de representación simbólica. La calavera se transforma en un recuerdo constante al ser humano de la vanidad de su vida, de que la vida se define por la muerte, de que toda la vida del hombre debe ser una meditación de la muerte para hacerla bien una sola vez. La brevedad del tiempo concedido al ser humano, la fugacidad de las cosas y la importancia del desengaño son centrales en la cosmovisión barroca. Pensemos en ese magnífico verso de Quevedo que dice “Muriendo naces y viviendo mueres”.

El don Juan de Tirso se mueve dentro de ese territorio, y no es que no le importe la muerte, sabe de ella, y por eso disfruta de cada instante. Sabe que la muerte vendrá, pero no en ese momento, de ahí que no le importe que la gente le reproche un sinfín de castigos por sus pecados, siempre responde “sin tan largo me lo fías”.

Unamuno parece burlarse de la fuerza temeraria presente en el don Juan de Zorrila. ¿Cómo es que un personaje tan bruto y sin principios puede fascinar a los hombres?, ¿acaso no es humano? El hermano Juan de Unamuno es todo lo contrario del Tenorio, es profundamente temeroso, y si el de Tirso no se cansa de repetir “Si tan largo me lo fías”, el de Unamuno le replica “con la muerte no se juega”. El Don Juan de Unamuno anhela la muerte porque la considera su verdadera novia, su verdadera amante, la única con quien podrá engendrar.

## **La categoría del lugar en María Zambrano**

La obra de arte no lograda es como un sueño interrumpido, que se escinde en una presencia fija al modo de un fetiche, o de un hechizo, y en una avidez que vuelve a su origen enconada. Y así también, en el humano vivir de cada día, que el arte no escapa a la condición de la vida. Y por ello, cuando se logra, rescata, salva: ha sacado del fondo, del limo de las aguas un oscuro sueño a la superficie visible de las aguas, haciéndolo criatura. Criaturas, las del arte, hijas del sueño, nacidas en el medio que las libera.

**María Zambrano**

## La categoría del lugar en María Zambrano

El historiador francés Pierre Nora, junto con un grupo de investigadores, publica en los años ochenta del siglo pasado una serie de volúmenes titulado *Les lieux de mémoire*,<sup>55</sup> donde la categoría del lugar aparece como una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria.<sup>56</sup> En esos volúmenes los lugares hacen referencia a aquellas entidades físicas, morales, institucionales, personales, etc., que son capaces de crear un vínculo entre un sujeto y su comunidad o cultura; ahí, Pierre Nora considera un 'lieux de mémoire' lo mismo un libro que un monumento, una batalla que un himno, un escritor o figura política. Los lugares de la memoria producen sentimientos encontrados, y en buena medida constituyen una mezcla confusa de una imposición cultural y educativa. En el trabajo de Nora se dan cita lo mismo la Catedral de Sant-Denis que Juana de Arco, los poemas de Charles Baudelaire o de Agrippe d'Aubigne.

Durante las primeras décadas del siglo pasado, en España, la Generación del 98 ya había discutido también sobre la existencia de los lugares de la memoria; un libro de Ramiro de Maeztu dedicado a la figura de Don

---

<sup>55</sup> Cfr. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. La République-La Nation-Le France*, Gallimard, París, 1997, 3 Vols. Al final el trabajo se publicó en 7 volúmenes y no 3 como se tenía previsto. Los siete volúmenes se editaron entre 1984 y 1992.

<sup>56</sup> Cfr. Eugenia Montaña Allier, "Los *lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria", en *Historia y Grafía*, núm., 31, Departamento de Historia, 2008, 165-192pp.

Quijote, Don Juan y la Celestina apuntaba en ese sentido;<sup>57</sup> otros habían identificado el árbol de Guernica, el Barranco de Víznar, etc., con ese nombre; años más tarde, María Zambrano vuelve sobre el tema encontrando justo en El Escorial y en el Acueducto de Segovia, entre muchos otros, “lugares de la memoria”.

El tema del lugar es precisamente uno de esos que nos muestra la constante presencia de la Generación del 98 en Zambrano; una presencia que no es particular de sus primeros libros sino de casi toda su obra. Libros tan lejanos aparentemente como *Notas de un método*<sup>58</sup> o *El sueño creador*<sup>59</sup> terminan conectándose por el tema del lugar. En su libro *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Ramiro de Maeztu había ya considerado a estas figuras algo más que personajes literarios, había escrito que era imposible encontrar referencias de su existencia en la realidad y que más bien eran productos de los sueños, los había engendrado el sueño. Esta tesis es la misma que recorre *El sueño creador* de María Zambrano como veremos más adelante.

Pero ¿qué son los lugares? ¿Por qué Zambrano nos dirige la mirada hacia ellos? ¿Por qué cree que el pensar metafísico en español se había manifestado a través de ellos? Quizás no debería extrañarnos que aquel libro que algunos zambranistas consideran el lugar por excelencia donde se pone a prueba la razón poética (*Notas de un método*) sea en realidad una historia de los lugares

---

<sup>57</sup> Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina (Ensayos en simpatía)*, Espasa-Calpe, Colección Contemporánea, Madrid, 1963. / Existen varias ediciones más recientes, por ejemplo, la publicada por Visor en el 2004.

<sup>58</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, Colección Enfoques 7, 1989.

<sup>59</sup> María Zambrano, *El sueño creador* (prólogo de Julio Quesada), Universidad Veracruzana, 2da. Edición, México, 2010.

y tradiciones marginadas por el nacimiento y desarrollo del método en occidente. Y es que desde sus primeros escritos María Zambrano pretendió rescatar y narrar la otra historia, la historia de las tradiciones y saberes olvidados. ¿Qué papel juega la categoría del lugar en eso? Es lo que intentaremos responder aquí.

Los llamados *topoi* son lugares de la literatura, de la pintura, en los que María Zambrano cree que se ha manifestado “la filosofía en español”. Los *topoi* son lugares que la memoria colectiva evoca en forma de arte, de liturgia, poesía, narración, etc. Ya señalábamos que el libro *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno, Ortega y Zambrano*, de Fernando Pérez-Borbujo parece apuntar hacia esta línea,<sup>60</sup> pues se trata de un estudio sobre las distintas variaciones que ha tenido la figura del Quijote en el pensamiento español.

Las hipótesis que guiarán este apartado pueden sintetizarse en:

1. El problema de lugar en María Zambrano permite hacer otra lectura de su crítica al racionalismo, pues en la misma época en la que Descartes descubría ese método en el que se sustentaría la historia moderna de occidente, las tradiciones que iban quedando sepultadas o al menos fuera de esa historia siguieron dando vida a ciertos lugares (*topoi*) en los cuales se puede leer la otra historia.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Fernando Pérez-Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno, Ortega y Zambrano*, Herder, Barcelona, 2010, pág.17

<sup>61</sup> Sobre este punto, Eugenio Trías también declaró en una entrevista “Tengo la impresión de que el pensamiento occidental ha funcionado muchas veces por exclusión, como si la razón

2. El problema del lugar (*topoi*) muestra que en María Zambrano no podemos hablar de una estética, sino una ontología estética. Zambrano en una tentativa muy cercana a la hermenéutica de Gadamer creía que comprendiendo el arte o los lugares en el arte nos podemos comprender a nosotros mismos. Así, cuando habla de una pintura no se limita a describir sus caracteres o su iconografía, sino que hay otros elementos en juego en sus escritos.

3. Así como el Quijote es un *topoi* en el que la mayoría de los filósofos españoles se han detenido en algún momento, hay otros lugares como Segismundo, o Don Juan que han seducido al pensamiento filosófico. Si bien es cierto que hay muchos trabajos filológicos sobre estos lugares, lo que debe interesarnos aquí son las lecturas que se han realizado desde la filosofía, por ejemplo: ¿Qué ve María Zambrano en la figura de Don Juan? Este *topoi* nace con la Modernidad aunque tiene sus raíces en la Edad Media; para Zambrano, Don Juan es un lugar que muestra una de esas tradiciones que fueron sepultadas con el nacimiento del método moderno, y por tanto debe entrañar ciertos elementos que nos permitirán entender esa otra forma de sentir y de pensar que el método conminó al olvido.

---

fuera una especie de pauta, que en todo caso no tenía que modificarse en función del material sobre el cual, de algún modo, se intentaba arrojar luz o iluminar.” Dora Elvira García, “Entrevista con Eugenio Trías” en *Claves del pensamiento*, Tecnológico de Monterrey, vol.2 no.4 México, dic. 2008.

## La categoría del lugar (*topoi*) y las notas de un método

*Notas de un método*, a pesar de su fragmentariedad, puede leerse como una historia de la aparición y desarrollo del método en Occidente; una narración crítica del nacimiento del *méth-odos*, y a su vez una búsqueda del *hodós*, es decir, de una senda, un camino de sirga para volver a mirar aquellas zonas de la vida que fueron sepultadas y olvidadas por la racionalidad instrumental-científico-positiva que se legitimó gracias al descubrimiento del método.<sup>62</sup>

En su crítica al racionalismo, Zambrano escribe que el método en occidente dejó de ser cauce de vida, un camino capaz de albergar y de redimir el fluir inagotable de la experiencia. El método redujo a una claridad homogénea las modalidades múltiples de iluminación de la vida humana y convirtió en tiempo lineal y sucesivo, plano y planificador, las discontinuidades temporales

---

<sup>62</sup>Para Zambrano, Parménides y Descartes constituyen dos figuras emblemáticas de un método que asfixia a la vida y la reduce a unas condiciones en las que no tiene otra opción más que el derrumbe. Descartes es el antagonista principal de *Notas de un método*, sin embargo, si bien es cierto que el método es esencialmente un *méth-odos* de invención, de descubrimiento, y que desde el principio portaba las bases de una racionalidad instrumental-científica-positiva, no debemos olvidar que cuando Descartes replantea en su origen el problema primero de la filosofía, el mundo y el hombre ya no eran los mismos que en los tiempos de Parménides o de Platón; habían transcurrido por lo menos veinte siglos de historia filosófica, el pensamiento ya no tenía la misma inocencia primitiva; no nacía del puro anhelo de saber sino de un saber que venía previniendo el fracaso de la filosofía secular. Así que el tema central se había reducido a la pregunta ¿cómo hacer para evitar el error? Había pues una necesidad de proceder con máxima cautela, de ahí que el método haya sido una respuesta en su momento, y María Zambrano es consciente de ello. Sus notas de un método no buscan la destrucción del método, sino que pretenden explorar otras posibilidades, por eso hablará de otras imágenes en las que se articula la historia del método en Occidente.

de las que está hecha la vida.<sup>63</sup> La historia del método racional que determina de una forma totalitaria y homogénea las posibilidades de ser hombre constituye para ella, al mismo tiempo, la historia de un olvido.

La historia del método en occidente se constituyó frente a sus antagonistas, frente a aquello que en su fluir fue desacreditando, frente a aquello que pudo sepultar; por tanto, la historia del método en occidente entraña también otra historia, la historia de un olvido. Uno de sus grandes rivales fue la llamada interioridad “que surge como antagonista destinada a ser vencida por la objetividad ideal y por la necesidad empírica”.<sup>64</sup> Cuando Zambrano se acerca a las guías, a las confesiones, a la literatura, y al arte, es para tratar de comprender esa historia; desde sus primeros libros muestra un interés muy particular por las tradiciones olvidadas, aquellas tradiciones que sobrevivieron a la historia del método occidental.

Tengamos presente pues que su tarea de pensar críticamente la historia del racionalismo no podía realizarse sin hacer al mismo tiempo una historia de la exclusión del arte y la literatura del terreno del conocimiento realizado por la filosofía. Desde las tradiciones olvidadas es que María Zambrano intenta pensar el arte y más concretamente la literatura, como saberes, como fuentes inagotables de conocimiento. Esas tradiciones están repletas de *topoi*, de

---

<sup>63</sup> Leemos en *Notas de un método*: “No sólo surge el *Discurso del método*, sino lo que decide la interpretación cada vez más simplista y esquemática de su contenido al extenderse sobre las gentes que dándose cuenta o sin dársela fían en él, aún sin conocerlo. Es decir, que el método se convierte en una *Forma mentis* sostenida por una actitud de desconfianza, en un solo fiar a lo que se presenta como evidente, que bien pronto será lo obvio, lo banal, dando lugar a una hermetización creciente de la vida” María Zambrano, *Notas de un método*, 24-25pp.

<sup>64</sup> María Zambrano, *Op. Cit.*, pág. 25

lugares, en los que podemos leer una historia de las entrañas o como gustaba decir María Zambrano, aludiendo a un libro de Emilio Prados, podemos leer la memoria del olvido. Esta filósofa no se acerca al arte para construir una estética, sino que se acerca desde una ontología estética, aquella parte de la filosofía que formula las preguntas sobre el sentido del ser desde el arte. María Zambrano se acerca al arte para hacer filosofía, para construir con éste un modo distinto de racionalidad y con ello un modo distinto de acceso a lo real luego de la crisis de la muerte de Dios, para buscar otra concepción del conocimiento, del ser humano, de la verdad y de la filosofía misma.<sup>65</sup>

Como sabemos, su comprensión del método confluirá en su propuesta de una razón poética.<sup>66</sup> En esta investigación no vamos a indagar en ella, puesto que lo que nos interesa es la categoría del lugar frente a la historia del método. Hay una metáfora, de la cual se apropió el método desde su nacimiento: el camino, el método como un camino a seguir, “el método es un camino a recorrer una y otra vez; un camino que se ofrece en modo estable, asequible, que no ofrece a su vez preparación ni guía alguna: lugar de llegada más que de partida, lugar de convivencia por tanto. Lo que lo ha hecho necesario y posible

---

<sup>65</sup>Cfr. Greta Rivara Kamaji, “La razón poética de María Zambrano y los arrabales matritenses de Benito Pérez Galdós. Un diálogo a propósito de Misericordia” en Sebastián Lomelí *et al.*, *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, Universidad Veracruzana-M.A. Porrúa, México, 2014, 73-92 pp.

<sup>66</sup> Libros como *María Zambrano. La razón poética o la filosofía* coordinado por Teresa Rocha; *Claves de la razón poética* coordinado por Carmen Revilla; *María Zambrano, la visión más transparente* coordinado por José María Beneyto y Juan Antonio González; *Creación por la metáfora* de Chantal Maillard, entre muchos otros, presentan trabajos muy completos sobre la llamada razón poética.

ha sido borrado, cancelado previamente.”<sup>67</sup>Lo que vemos en *Notas de un método* es que sin importar que el método se haya apropiado de la metáfora del camino se pueden buscar otras vías, pues así como existen diferentes caminos deben existir también diferentes métodos.

La metáfora del camino no se reduce a aquella que entraña un camino recto. Hay distintos caminos, el sendero también es un camino y no siempre lo trazan los humanos, a veces corresponde a un camino abierto por animales o por otras especies que habitan la tierra. El sendero no corresponde a un trazado lineal. A continuación voy a exponer las tres imágenes que Zambrano identifica con el camino. La primera es fiel imagen del *meth-odós*, y las dos siguientes parecen más cercanas a la búsqueda de un *hodós*.<sup>68</sup>

La primera imagen tiene que ver con el camino recto en el cual la identidad del yo se deriva de la identidad segura y asegurada de un sujeto que ya sabe lo que es, lo que quiere y lo que necesita. Por eso, el camino recto es recorrido paso a paso sin que el yo, el sujeto del conocimiento, sufra modificación alguna ni tenga que sufrir cambio alguno; es decir, sin que tenga que realizar más movimiento que el de traslación con esa su mente, que se limita así a discernir, a separar, a unir, proyectándose ella misma.<sup>69</sup> El camino

---

<sup>67</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, pág. 19

<sup>68</sup> La palabra Método proviene del latín *Methudos* y ésta del griego *methodos*, que significa camino a seguir o los pasos que se deben seguir para realizar un procedimiento. Está conformado de *Meta* + *odos*. En la versión griega de los evangelios, la palabra *Odós*, significa “a travelled way, road: Matthew 2:12; Matthew 7:13; Matthew 13:4, 19; Mark 4:4, 15; Mark 10:46; Luke 8:5, 12; Luke 10:31; Luke 18:35; Luke 19:36; Acts 8:26; Acts 9:17; James 2:25, etc”. En María Zambrano el *hodós* como camino de sirga o camino serpeante tiene este sentido, un sentido místico, pues se trata casi de un camino recibido, revelado.

<sup>69</sup> Cfr. María Zambrano *Op. Cit.*, p. 27

recto es proyección de una voluntad y trazado de una inteligencia y por eso se abre como imperativo. El camino recto demuestra su carácter de instrumento, puesto que su única justificación es llevar a alguna parte con la máxima seguridad sobre el resultado. El camino recto, en su pretensión de ser un camino seguro, ha cancelado toda incertidumbre. Además, en tanto que aparece enteramente visible ante la vista parece haber abolido toda clase de misterio.

La segunda imagen del método- camino corresponde al camino sinuoso, éste se contrasta con el anterior porque se podría decir que está casi vivo y que parece la proyección espacial de un designio de la vida, la huella de la vida elemental, curvilínea siempre, y que está como adaptado aún a los accidentes y a las modulaciones del suelo terrestre; en él cabe el error, la fragmentación, el lenguaje metafórico.<sup>70</sup> Este camino estaría emparentado o relacionado con la tercera imagen del camino: el camino recibido, pues según Zambrano, el camino sinuoso aunque ha sido fabricado por el hombre aún guarda recuerdo del camino recibido, de ese camino que se abre a sí mismo en la superficie de la tierra y al que se acomodan sin violencia las pisadas de los animales y del discurrir del agua. El camino recibido es el camino originario, es aquel que se corresponde con las posibilidades sensitivas y corporales de los animales y con su cualidad de moradores de la tierra. El camino recibido es el que está ahí antes de toda escisión, antes de que el hombre se separe de la tierra y alce

---

<sup>70</sup>En *Las palabras del regreso* María Zambrano habla de un *hodós*(camino de sirga) que discurre en espiral: “Sé que me estoy enredando, que la vida es así, en espiral, un ir y venir para caer y volver a bajar, un ir y venir constante, entre dos íferos: uno más bajo, más hondo, más sin salida, y el otro, la salvación total y completa” María Zambrano, *Las palabras del regreso*, Catedra, Madrid, 2009, p. 198

sobre ella su extrañeza primera y su voluntad de dominio. El camino recibido es el que entrega la sierpe, el primer camino con el que el hombre se encuentra en el momento en que pierde su unidad, su lugar propio. La historia del método olvidó las dos últimas imágenes, la del camino sinuoso y el camino recibido. La tarea que María Zambrano se impuso desde el principio consistía en interrogar a los fragmentos que quedaron de esa historia olvidada, los otros métodos. ¿Dónde buscó esos fragmentos? En los lugares, en las tradiciones olvidadas.

## Sobre el lugar

El tono de los textos compilados en *España, sueño y verdad* es cercano al discurso de Johann Gottfried Herder y a la tesis de que la literatura es la expresión del alma de los pueblos; Herder creía que sólo el mito y la poesía eran aptos para captar y saborear las profundidades más recónditas de nuestra existencia.<sup>71</sup> En un texto, al parecer escrito en los años cincuenta, “Mitos y fantasmas”, María Zambrano sostiene que no hay pueblo o cultura sin fantasmas propios, inconfundibles. Si existiera un método *-hodós-* a través del cual se pudiera identificar esos fantasmas que atraviesan la historia de un pueblo, o de una cultura, tendría que ser la categoría del lugar.

Un lugar (*topoi*) es aquello de lo cual se puede seguir hablando a través imágenes o conceptos. En “Mitos y fantasmas”, la autora intenta diferenciar estos conceptos, pues desde su perspectiva los fantasmas constituyen algo diferente de los mitos, pues los mitos anteceden a la carrera histórica de un pueblo, mientras que los fantasmas van apareciendo a lo largo de ella. A los

---

<sup>71</sup> Hegel, tanto en la *Fenomenología del Espíritu* como en la *Estética* sostiene que el arte puede verse como la expresión de un pueblo, de una cultura; sin embargo es una expresión que funge también como mediación, ya que implica la mediación del espíritu consigo mismo; algo así como el regreso a sí mismo desde el ser otro, es decir, “reconocimiento por medio del arte”. Lo que un pueblo es se expresa en y como arte. El arte es crecimiento del ser porque es comprensión del ser. Pero, a diferencia de la idea hegeliana de que el contenido del arte puede alcanzarse en el concepto, en María Zambrano al igual que en la hermenéutica de Gadamer, el arte, los lugares en el arte y la literatura siempre entrañan algo más de lo que cada lectura pueda decir de ellos; no existe la posibilidad de una aprehensión total de su sentido, sino que los lugares siempre pueden ser leídos de otro modo; leídos y recreados. De ahí que haya un principio de variación que les es inherente. Los *topoi* se recrean, y en cada movimiento que ejecutan nos dejan ver un fragmento de la comprensión del ser. Los lugares revelan algo finito e histórico.

dos, la categoría del lugar termina reuniéndolos en su interior pues Zambrano halla algo que termina por conectarlos y ese ‘algo’ es el universo de los sueños. En sus breves escritos sobre la figura de Don Juan, Zambrano sostiene que existe un modo poético de recoger ciertas realidades, realidades que pueden ser sueños o pesadillas ancestrales de los que un individuo participa por pertenecer a la misma tradición en que nacieron: “Mito y realidad tienen que ver con el universo de los sueños, son sueños quizás.”<sup>72</sup>

Los lugares o *topoi* que Zambrano acude en su trabajo, en su mayoría, pertenecen a la tradición española, y eso porque como señalábamos al inicio su comprensión del arte y la literatura está íntimamente ligada a las discusiones que se habían generado dentro de la Generación del 98, incluso, María Zambrano hereda de ellos su preocupación por el problema de España; es difícil no encontrar en *Pensamiento y poesía en la vida española, España, sueño y verdad*, y en sus otros textos sobre literatura, claras resonancias de aquel sentimiento que Pedro Laín<sup>73</sup> demostró asolaba a la Generación del 98, y que no deja de tener un cierto carácter nacionalista; tanto así que su lectura sobre la obra de Picasso y de Goya están marcados por eso.

Un poco antes de la aparición de *Pensamiento y poesía en la vida española*, el historiador del arte Oscar Hagen había publicado el libro *Patterns and Principles of Spanish Art*,<sup>74</sup> en el que hablaba de la continuidad de un

---

<sup>72</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pág. 62

<sup>73</sup> Pedro Laín Entralgo, “La Generación del 98 y el problema de España”, *Revista Arbor*, Número 36-Tomo XI, España, Diciembre 1948, 417-439pp.

<sup>74</sup> Oscar Hagen, *Patterns and Principles of Spanish Art*, Wisconsin University Press, 1936.

posible estilo español basado en supuestos condicionantes que Hagen llamaba “sangre”, el temperamento y la idiosincrasia de la raza española; de su libro se seguía la posibilidad de afirmar la existencia de un *Volkgeist* paralelo a un *Zeitgeist* presente en el arte español. Si leemos con detenimiento no sólo *Pensamiento y poesía en la vida española*, sino también otras obras como *España, sueño y verdad*, así como los textos sobre pintura española, o los escritos sobre Galdós, el discurso de Zambrano tiene cierta resonancia con Hagen, aunque en Zambrano esto más bien tiene que ver con la herencia que recibe de la Generación del 98 y su preocupación por el problema de España. Pero, a diferencia de Hagen, Zambrano no está intentado hacer una historia del arte español, sino, como ya lo hemos mencionado, su preocupación es ontológica.

En su libro *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Inmaculada Murcia Serrano<sup>75</sup> acude a diversos expertos en algunas pinturas sobre las que escribió María Zambrano para formular sus críticas; diversas autoridades que circulan en su trabajo monográfico le sirven para medir en qué aspectos o en qué comentarios Zambrano había acertado y en cuáles se había equivocado. Desde luego que frente a un historiador del arte experto en Picasso o en el Greco, los escritos de Zambrano se quedarán cortos siempre, porque desde el principio la tentativa es otra; no busca hacer historia del arte ni hay pretensiones de construir una estética; lo que está en juego es

---

<sup>75</sup> Inmaculada Murcia Serrano, *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Luso-Española de Ediciones, S.L., Salamanca, 2009

una ontología estética, y eso es lo que intentamos subrayar con la categoría del lugar.

María Zambrano se acerca a la literatura y al arte no para hacer crítica de obras, sino porque ellas representan “lugares” de las otras tradiciones marginadas por el racionalismo. Cuando escribe sobre el Quijote es porque ve en él una novela que no busca reformar la vida mutilándola con la estrechez del concepto, sino que más bien reconoce a ésta en su fragilidad, no la sistematiza ni la convierte en un orden puramente teórico, la novela acepta la vida como tal, con todas sus contradicciones, se alía a la vida dando la espalda a aquella filosofía que pretendía conocer la vida sin acercarse a ella, que pretendía conocer los abismos últimos del ser con el sólo ojo de la razón.

Si nos preguntamos qué representa Pérez Galdós para Zambrano, la respuesta no cambia mucho de tono, tal como lo ha señalado Greta Rivara en un trabajo reciente sobre la presencia de Galdós en Zambrano, la obra de Galdós representa el reconocimiento de la vida en su otredad, en su plural manifestación, reconocimiento de la vida que más allá de la razón también es delirio, locura en la que se hundan las raíces de nuestro ser.<sup>76</sup> Es por esto que la filosofía de María Zambrano busca descender en la novela para encontrar ahí un conocimiento de la vida que la filosofía en su versión racionalista no pudo dar.

Así pues, el tema del lugar termina por entrelazar textos tan diversos como *El sueño creador*, *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Notas de un*

---

<sup>76</sup> Greta Rivara, *Op. Cit.*, pág., 78

*método, y España, sueño y verdad*. Libros que además son lejanos en tiempo. Pareciera que aquella tesis que recorre *El sueño creador* y que habla de la existencia de oscuros gérmenes de la conciencia que de pronto se tienden a manifestar, oscuros gérmenes que claman salir a la luz, ya estaba presente desde los primeros trabajos de María Zambrano, para quien la verdadera creación artística consiste en otorgarles un rostro y un nombre a esos gérmenes o fantasmas.<sup>77</sup> Don Juan, la Celestina, son en realidad sueños ancestrales que habitan el espíritu de un pueblo (*Volkgeist*) y en última instancia, Tirso de Molina, o Fernando de Rojas, o el propio Cervantes, con su Quijote, no hicieron otra cosa que abrir un lugar donde alojarlos.

Zambrano cree que cada pueblo tiene sus propios *genuis loci* (genio de los lugares) capaces de dar a luz, de hacer realidad, a esos sueños ancestrales u oscuros gérmenes de la conciencia: “sucede en principio en los íferos o entrañas del tiempo. Lo encerrado ahí clama, gime, se agita por salir; por salir de allí ante todo, tal como les sucede a los condenados.”<sup>78</sup> En un todo muy cercano a Ramiro de Maeztu nuestra autora sostiene que Don Juan, la Celestina, el Quijote, etc., los ha engendrado el sueño, pues estos lugares “aparecen como la fijación atormentada, la clasificación también de una pesadilla ancestral. [...] En ellos podemos descubrir un conjunto de humanos

---

<sup>77</sup> En *Filosofía y poesía* había escrito que el poeta le otorga un rostro a los fantasmas, a aquello que no ha podido ser, “ser” en el sentido que demandaba el método, “de ideas claras y distintas”; ahí había hablado de “otras realidades”, de cosas que existen pero que no son. Mientras que en *Pensamiento y poesía en la vida española* había intentado poner ciertos cimientos de lo que podría ser la historia de ese gran antagonista del método que fue “la interioridad”, una historia de las entrañas frente a la historia del método.

<sup>78</sup> María Zambrano, *El sueño creador*, pág. 92

sucesos, de sueños, de personajes débiles, entre los cuales uno ha tomado el papel de sujeto al que se adhieren los demás”.<sup>79</sup> El artista es pues para Zambrano un *genius loci* capaz de abrir lugares u ónfalos. Zambrano recupera en *España, sueño y verdad*, este término medieval “ónfalos” para hablar de aperturas originarias con los que el artista o el poeta tienen contacto.

Ahora debemos responder por qué se ha elegido a la figura de Don Juan como el *topoi* o lugar con el que cerraremos esta primera parte de nuestra investigación. La razón no es puramente arbitraria. Don Juan es un lugar que genera nuevas historias, una melodía, un abanico, un mosaico. La figura de Don Juan no es la de ninguno de los don juanes literarios escritos y escenificados. Don Juan es una creación que nace de las entrañas. Es un fantasma: “procede de una realidad que hiere. Y también de una realidad que hunde en algún filo secreto adormido del alma, y más aún, de eso que se nombra las entrañas”.<sup>80</sup> Como lo viera recientemente José Lasaga Medina en un estudio filológico sobre las metamorfosis de Don Juan,<sup>81</sup> éste nace de un sueño, hermano cercano al sueño de Segismundo y a la hipótesis sobre si estamos soñando o no que Descartes imaginara para afianzar el conocimiento objetivo de la razón humana.<sup>82</sup> No fue el de Don Juan un sueño de su

---

<sup>79</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, pág., 72

<sup>80</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pág. 62

<sup>81</sup> José Lasaga Medina, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004

<sup>82</sup> Es común encontrar en trabajos sobre la hipótesis del sueño en Descartes citas del monólogo de Segismundo, esa emblemática figura que Calderón de la Barca diera forma. Las preguntas que se plantea a sí mismo Segismundo tienen su correlato en la filosofía de Descartes, no sabemos si éste se ilumina desde Calderón de la Barca o viceversa, lo que sí es que las obras pertenecen a la misma época, *La vida es sueño* (1633?) y las *Meditaciones metafísicas* (1640).

imaginación, sino algo más antiguo y más profundo; fue el sueño de la carne, el sueño de las entrañas, por eso es una viva imagen de los fragmentos que quedaron cuando el método tomó como adversario a las pasiones. Si Zambrano pretendía mirar las tradiciones y saberes olvidados no podía no acudir a este *topos*.

---

La posibilidad de confundir el sueño con la vigilia es una cuestión clave en Descartes para saber el grado de certeza que puede alcanzar el hombre. Incluso, llega a sostener la hipótesis del genio maligno, entendido como la posibilidad de que nuestro espíritu sea controlado por algo que escapa a nuestra consciencia.

*Pensar a través de los lugares*

Don Juan no es un hecho, un acontecimiento, que es lo que fue de una vez y para siempre, sino un tema eterno propuesto a la reflexión y a la fantasía. No es una estatua que sólo pueda ser reproducida, sino una cantera de la que cada cual arranca su escultura.

**Ortega y Gasset**

## De la tematología

Algunos de los trabajos más interesantes que se han realizado en las últimas décadas sobre figuras como Tristán e Isolda, la figura del Diablo en la historia de occidente, el Fausto,<sup>83</sup> Don Juan,<sup>84</sup> Don Quijote, etc., se inscriben dentro de la Tematología;<sup>85</sup> incluso libros o congresos que giran en torno a una figura en particular parecer terminar, muchas veces sin quererlo, dentro de ella. Un ejemplo reciente en el que el libro no tiene pretensiones de inscribirse dentro de la tematización es *Tres miradas sobre el Quijote: Unamuno, Ortega y Zambrano* de Fernando Perez-Borbujo Alvarez,<sup>86</sup> quien hace una revisión

---

<sup>83</sup>Arno Gimber e Isabel Hernández (coords.), *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, Universidad Complutense, Madrid, 2009, 498pp.

<sup>84</sup> Carmen Suarez, *Mito y literatura (Un estudio comparado de Don Juan)*, España, Universidad de Vigo, 1997; Giovanni Macchia, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998; José Lasaga Medina, *Las metamorfosis de Don Juan. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004

<sup>85</sup> Dentro de los estudios de la Literatura Comparada existe algo llamado tematología, una vertiente que opera en torno a una serie de conceptos como tema, *leitmotiv*, arquetipo, tipo literario, *topos*, *topoi*, símbolo, mito, *Stoff*, entre otros, y que tiene sus raíces en el movimiento romántico. La tematología es heredera de aquella tesis de Johann Gottfried Herder de que la literatura es la expresión del alma de los pueblos y de que acudiendo a los textos se puede desentrañar algo que ha quedado encerrado en ellos.<sup>85</sup> Además de Herder encontramos referencias a los hermanos Grimm, a Claude Fauriel,<sup>85</sup> por mencionar sólo a aquellos autores que centraron su obra en el estudio y recopilación de mitos, leyendas y cuentos procedentes de diversas tradiciones populares. Para la tematología esta serie de términos constituye un posible punto de encuentro intertextual y comparativo, una especie de *tertium comparationis* capaz de crear un intertexto para una interpretación interesante y fructífera de textos formalmente disímiles y muchas veces pertenecientes a géneros diferentes. Sin embargo, hay que señalar que este encuentro o análisis sobre una base temática no se limita a textos literarios, sino que abarca diferentes tipos de expresión artística.

<sup>86</sup> Fernando Pérez -Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno, Ortega y Zambrano*, Herder, Barcelona, 2010.

detallada tanto del contexto histórico como de las pretensiones filosóficas de estos autores al acudir a la figura del Quijote en sus obras.<sup>87</sup>

Los estudios tematólogicos presentan una serie indefinida de variaciones sobre un tema cuya conceptualización, lejos de estar dada con antelación, abre y recrea un espacio sobre algo en particular y muchas veces genera confrontaciones entre ellas mismas. De hecho, a pesar de los problemas internos que la tematología ha enfrentado<sup>88</sup> se puede ver cómo el estudio de las migraciones de temas, motivos y figuras mitológicas ha encontrado su verdadero punto fuerte cuando se ha extendido más allá de sus propias limitaciones, y en los últimos años ha encontrado un territorio fructífero al abrirse a los estudios interdisciplinarios, la literatura y otras artes, literatura y derecho, literatura y filosofía, etc.

Hay libros que sin inscribirse explícitamente dentro de los estudios tematólogicos han marcado este campo como, por ejemplo, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930)<sup>89</sup> de Mario Praz, o *Figuras del*

---

<sup>87</sup> De igual forma podríamos mencionar un coloquio que se llevó a cabo en el 2013 en la Universidad de Barcelona que se titulaba “Los espectros de Antígona”, en el que cada uno de los invitados realizó exposición exhaustiva y novedosa sobre la presencia de este personaje de Sófocles en los discursos de Hegel, Kierkegaard, María Zambrano, Derrida, Butler, entre otros. Jornada d’estudi “Espectres d’Antígona”, Universitat de Barcelona, 22 de nov. Del 2013, coordinado por Carmen Revilla y Laura Llevadot.

<sup>88</sup> Ver Cristina Naupert, *La tematología comparatista entre la teoría y la práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del S. XIX*, Arco Libros, Madrid, 1998; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Crítica, Barcelona, 1985; J. Burgos, “Thématique et herméutiques ou le thématicien contre les interprètes” en *Revue des langues vivantes*, Toronto, Núm. 43, V. 5, 1977, 522-532 pp.

<sup>89</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romantica*, El Acantilado, Barcelona, 1999.

*destino: mitos y símbolos de la Europa medieval* de Victoria Cirlot.<sup>90</sup> En esta misma línea se inscriben obras como *Vida, aventuras y muerte de Don Juan* de Giovanni Macchia,<sup>91</sup> quien hace una interpretación de la figura de Don Juan a través de diferentes épocas; el libro de Macchia no pretende ser una historia del personaje sino más bien evidenciar algunos elementos que giran en torno a éste y que parecen subsistir a pesar del paso del tiempo; su estudio se centra particularmente en la tradición literaria italiana aunque también le dedica un apartado al *Don Giovanni* de Mozart.

Sobre Don Juan se escrito mucho, tal vez sea, junto con el Fausto y el Quijote, uno de los personajes preferidos por los tematólogos. ¿Por qué señalo esto? Porque es importante mostrar en qué aspectos la categoría del lugar (*topos*) establece vasos comunicantes con los estudios realizados desde la tematología, pero también es necesario subrayar, que más que una historia de argumentos o lo que Manfred Beller llama *Stoffgeschichte*,<sup>92</sup> lo que intenta este trabajo es evidenciar cómo estas figuras estéticas o literarias funcionan para crear conceptos filosóficos. Bajo esta perspectiva es que nos preguntamos sobre el papel que tienen los diferentes lugares (*topoi*) en la construcción misma de la obra de María Zambrano y de Eugenio Trías (la primera parte de su obra al menos).

---

<sup>90</sup> Victoria Cirlot, *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*, col. Árbol del paraíso n. 40, Siruela, Madrid, 2007

<sup>91</sup> Giovanni Macchia, *Vida, Aventuras y muerte de Don Juan*, Tecnos, Madrid, 1998.

<sup>92</sup>Cfr., Manfred Beller, “De *Stoffgeschichte* a Tematología. Reflexiones en torno al método comparatista” en Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, Arco Libros, Madrid, 2003, 101-153pp.

Si ellos acuden constantemente a estas figuras es porque pretenden hacer filosofía con ellas, es decir, pretenden responder ciertas preguntas ontológicas apoyándose en figuras estéticas o literarias que en sus discursos se van convirtiendo en personajes conceptuales.

## De figura literaria a personaje conceptual

El libro de Ramiro de Maeztu *Don Quijote, Don Juan y la Celestina (ensayos en simpatía)*<sup>93</sup> de 1927 seguramente llamó la atención de la entonces joven María Zambrano, aunque en esos años circularon muchos trabajos sobre la figura de Don Juan, desde una novela de Azorín sobre este personaje hasta la genealogía que realizó Gregorio Marañón en 1924 en su texto “Notas para la biología de Don Juan”, que apareció en el número de enero de la *Revista de Occidente*,<sup>94</sup> entre otros estudios que muestran la peculiar fascinación que la figura de Don Juan seguía ejerciendo.

En su lectura, María Zambrano mezcla la figura creada por Tirso con la de Zorrilla, el don Juan de Tirso es la imagen del hombre encerrado en un círculo sin fisuras, mientras que en el de Zorrilla el círculo se rompe, “lo salva

---

<sup>93</sup> Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina (ensayos en simpatía)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

<sup>94</sup> Gregorio Marañón, “Notas para la biología de Don Juan”, *Revista de Occidente*, núm. II, enero, 1924.

el amor”, algo impensable para el don Juan barroco, el cual aparece como una metáfora de la historia de la soledad y la libertad del hombre moderno bajo la forma de un absolutismo individual, que sería a su vez un reflejo del absolutismo del estado del siglo XVII. Para Zambrano, la apuesta de Don Juan es la negativa a creer que hay otro tiempo para la vida que el de la sucesión de instantes en los que se despliega y se agota el deseo: “Aspecto éste que otro gran intuitivo de las letras españolas, Valle Inclán, también contempló en su personaje donjuanesco del Marqués de Bradomín. Don Juan es para Valle Inclán el ángel rebelde que se define por su impiedad, su egoísmo y su lascivia (demonio, mundo, carne) y es por ello, frente a la eterna quietud de Dios el estéril que borra eternamente sus huellas en el camino del tiempo”.<sup>95</sup>

En *España, sueño y verdad*, María Zambrano subraya que Don Juan, como todos los personajes clásicos, encarna la pesadilla de pisar la raya y pagar una prenda. La transgresión en este caso es su desafío a los muertos y a la divinidad; la prenda, el asesinato del padre de la mujer que le está destinada para las nupcias (según la versión de Zorrilla). Zambrano piensa que tal vez en el momento en que el hombre occidental está fiando su ser a la originalidad más absoluta, fruto de una transgresión, lo que está haciendo es simplemente reproducir una culpa originaria.

---

<sup>95</sup> María Luisa Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1997, pág. 126

Si rescatamos una de las tesis Giovanni Macchia podemos afirmar que “cada época tiene a los personajes que se merece”<sup>96</sup> y Don Juan se ha ido transformado dependiendo de cada época. El Don Juan de Moliere poco tiene que ver, por ejemplo, con el de Tirso de Molina, pues muchos de los elementos que el barroco español entrañaba ya no están presentes en Moliere, uno de esos elementos es la concepción religiosa en la que se desenvuelve el personaje de Tirso.<sup>97</sup> El Don Juan de Moliere pertenece a una época en la que la secularización ya está en proceso.<sup>98</sup> De hecho, el elemento de la condena de Don Juan y su descenso a los infiernos ya no está presente. Giovanni Macchia escribe sobre la versión de Moliere “...se convierte en un corrupto para condenar a una sociedad también hipócrita y corrupta, y que tiene su justo castigo, parece una marioneta, un fanteoche perfumado [...] Pero bajo su aparente filosofía está vacía. No soporta su papel”.<sup>99</sup> Las diferentes transmutaciones que sufre a lo largo de los siglos hacen que sospechemos su inevitable destrucción. Para Fernando Pérez-Borbujo,<sup>100</sup> el primero que mata al

---

<sup>96</sup> Giovanni Macchia, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Tecnos, Madrid, 1998, pag., 34

<sup>97</sup> Para Denis de Rougemont, la existencia de Don Juan supone una sociedad atiborrada de reglas concretas de las que sueña menos en librarse que abusar. Es imposible imaginarse a este personaje entre “los buenos salvajes” ni entre los primitivos. Un sistema complejo de códigos morales del siglo XVI parecen haber abierto un espacio para su nacimiento. Si las leyes de la moral no existiera, él las inventaría para violarlas.

<sup>98</sup> En los 50 años que separan las versiones de Tirso y de Moliere ha cambiado el sistema de creencias en el espíritu europeo. El don juan de Francia es ya ateo. Si el contramodelo del burlador de Sevilla es el caballero cristiano, el de Moliere es el hombre de honor que argumenta racionalmente sus convicciones morales. La religión comienza a dejar su lugar a la Filosofía como justificación del comportamiento humano. De ahí que Don Juan hable más y actúa menos. Su pasión es fría y razonada, y por supuesto que prefigura la del libertino sadiano.

<sup>99</sup> Giovanni Macchia, *Op., Cit.*, p. 26.

<sup>100</sup> Fernando Pérez Borbujo, Curso “Mitos literarios y Filosofía en la tradición Hispano Europea”, HISPANIC AND EUROPEAN STUDIES PROGRAM de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, Otoño, 2014.

mito de Don Juan es José Zorrilla, pues su versión introduce elementos como el amor, la salvación y el arrepentimiento. Esto origina la diatriba ¿un donjuán que se enamora sigue siendo donjuán, y si se arrepiente, si el amor lo salva? Pues, el Don Juan de Zorrilla se enamora y se arrepiente.

## **Personajes conceptuales *versus* figuras literarias**

La pregunta es ¿Qué sentido adquiere la figura de Don Juan cuando se convierte en un personaje conceptual? Ya habíamos mencionado en el apartado anterior que la filosofía desde siempre ha necesitado personajes conceptuales a través de los cuales desplegarse. Los personajes conceptuales contribuyen a que conceptos como estadio estético o razón poética se definan. De hecho, creo que la razón poética de María Zambrano, a diferencia de lo que muchos han sostenido, no es una síntesis de poesía y filosofía, no es razón poética por el hecho de que María Zambrano haya tenido una manera privilegiada de escribir ni por la fragmentariedad de su discurso, no, a la razón poética de María Zambrano se le puede llamar poética precisamente porque está construida a través de personajes conceptuales, personajes que originalmente eran figuras estéticas o literarias y que en el discurso de Zambrano transmutan en otra cosa sin perder el sentido originario. La razón poética es un territorio en el que los

personajes conceptuales, llámese Nina de *Misericordia*, el poeta, Antígona, Don Juan, Segismundo, Don Quijote, etc, se bifurcan y se bifurcan sin cesar, se atraviesan, se transmutan e incluso se contradicen.<sup>101</sup>

Aunque haya una distancia insalvable entre Eugenio Trías y María Zambrano, más allá de su sistematicidad o de la falta de ella, los dos comparten un territorio común, ese territorio es una forma de hacer filosofía a través de personajes conceptuales. Hay que volver a mencionar el papel que juega Don Juan en el *Tratado de la pasión*, y no sólo él, sino también figuras como Tristán e Isolda.

Los personajes de los diálogos exponen conceptos, como los personajes de los diálogos de Platón donde los participantes intervienen para exponer y discutir sobre un concepto que casi siempre es refutado por Sócrates. Los personajes conceptuales encarnan los conceptos. Nina de *Misericordia* no expone un concepto que nos dé a entender su trato con los otros y con la realidad, sino que lo encarna.<sup>102</sup> En muchas ocasiones los pensadores se llegan a identificar tanto con los personajes conceptuales que a veces son ellos mismos camuflados en ellos, Zambrano en sus delirios se creía Antígona, Eugenio Trías

---

<sup>101</sup> Greta Rivara nos dice que la novela española ha dado una tríada ficcional sobre la ética del cuidado y las relaciones interpersonales; la fraternidad y la bondad; la problemática sobre Dios y la relación entre razón y fe. En la novela hay un reconocimiento de la vida en su otredad, en su plural manifestación, reconocimiento de la vida que más allá de la razón también es delirio, locura en la que se hunden las raíces de nuestro ser. *Cfr.* Greta Rivara, *Op. Cit.*, 77-78pp.

<sup>102</sup> La novela “consiste, en verdad, en las historias de las criaturas anónimas, realidad la más real, que sólo el arte puede aceptar y poner de manifiesto. Se ve claro, que tal creencia tendría necesariamente que acabar engendrando un Proust, una Virginia Woolf y hasta un James Joyce. Galdós también se mueve dentro de esa creencia. Se siente su entusiasmo por la diversidad de sus personajes; se le siente enamorado de sus más nimias particularidades, demorándose en ellas.” María Zambrano, “El mundo de Galdós” en *La razón en la sombra. Antología crítica* (ed. Jesús Moreno Sanz), Siruela, Madrid, 2004, 504-505 pp.

al exponer en el *Tratado de la pasión* las formas del ‘amor-pasión’, al poner en escena a Don Juan, no está hablando de otra cosa más que de su propia experiencia. “En su *Tratado de la pasión* Trías relata, en clave secreta, con estremecedoras palabras, ‘su propia experiencia pasional’. Ya en su libro *La dispersión* se oyen acentos elegíacos que parecen aludir, remotamente, a esta ineludible experiencia. La experiencia del ‘amor-pasión’ no es la experiencia normal del enamoramiento que acompaña las distintas fases de la educación sentimental humana. El amor-pasión [...] es una forma de amor inconfundible, que Trías caracteriza pormenorizadamente. El amor –pasión constituye una enfermedad, un padecimiento, algo que se sufre.”<sup>103</sup> La pregunta es ¿puede elevarse la experiencia personal a categoría ontológica?, libros como *Delirio y destino* de María Zambrano,<sup>104</sup> o *El árbol de la vida* de Eugenio Trías muestran que es posible, pues se trata de textos en los que se exponen conceptos filosóficos a pesar de tratarse de libros autobiográficos. De hecho, creo que el concepto de vértigo en Eugenio Trías logra escenificarse plenamente en ese sueño que relata en *El árbol de la vida*, un concepto que además surge de uno de los lugares preferidos por Trías: el cine.<sup>105</sup>

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre los personajes conceptuales y las figuras estéticas? Los personajes conceptuales son potencias conceptuales, tienen esa capacidad de transmutar y recrearse, volverse otros. Las figuras

---

<sup>103</sup> Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005, p. 108

<sup>104</sup> María Zambrano, *Delirio y destino*, Mondadori, Madrid, 1989.

<sup>105</sup> Cfr. Eugenio Trías, *Pasión y vértigo. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Taurus, España, 1998, 240pp.

estéticas son potencias de afectos y preceptos, el personaje de Nina en *Misericordia* de Pérez Galdós entraña ya toda una serie de elementos que María Zambrano ve en ella, y que al convertirla en un personaje conceptual o en un lugar (*topos*) en su discurso hace que éste sea uno de los pilares fundamentales de su propuesta de razón poética, una razón que tiene varias etapas, es una razón piadosa, una razón misericordiosa, etc.<sup>106</sup>

Casi siempre los personajes conceptuales provienen de figuras estéticas o literarias, aunque también pueden hacer referencia a sitios emblemáticos como el Escorial o a símbolos como el toro.<sup>107</sup> En *Algunos lugares de la poesía, España, sueño y verdad*, y sobre todo en *Filosofía y poesía*, las figuras estéticas que aparecen en Zambrano provienen de la literatura, de la poesía, de la pintura, pero sufren cambios radicales una vez que aparecen en el texto. Aunque por otro lado, los *topoi* siguen manteniendo referencias a las figuras estéticas o literarias de las cuales provienen. De ahí que podamos sospechar que la figura del poeta en Zambrano está marcada por la generación del 27

---

<sup>106</sup> Hasta dónde la propuesta de razón poética es en realidad un territorio habitado por lugares o *topoi*, es decir, una filosofía que se ha desplegado tomando como eje a figuras literarias y estéticas. Chantal Maillard nos ha sugerido ver a la razón poética como un discurso cuyo centro es la metáfora, y en él se debate un ser, el hombre, que se crea a sí mismo. Aquí sugerimos leer a la razón poética como un territorio habitado y colonizado por los *topoi*, pues hay que recordar que en realidad Zambrano nunca dio una definición definitiva o cerrada de lo que entendía por razón poética. Algunos de sus lectores han criticado que esa categoría es en realidad fruto de sus comentaristas, pues Zambrano no sólo habla de una razón poética, sino también de una razón misericordiosa, piadosa, etc. De hecho, si se ha llegado a “sistematizar” su pensamiento es algo que ella misma no previó. Las pocas veces que menciona una posible “definición” de la razón poética las podemos ver en un texto sobre Machado, o en una carta a Rafael Dieste, entre otros, pero en ningún caso se trata de una definición cerrada.

<sup>107</sup> Ver, Leonarda Rivera, “María Zambrano y la Generación del Toro” en *Revista Contratiempo*, Chicago, Número 137, 12 de octubre, 2014. Disponible en: <http://contratiempo.net/2014/10/maria-zambrano-y-la-generacion-del-toro/>

español. De forma semejante podemos ver que el Don Juan de Eugenio Trías es más cercano al Don Juan de Kierkegaard y de Mozart que al de Tirso de Molina, o al de Zorrilla.

**La construcción de un *topos*:  
La lectura de María Zambrano sobre Don Juan**

Bien pudiera ser que la figura de don Juan tenorio encarne el único caso que podemos documentar del invento de una ficción arquetípica por la obra de algún autor individual.

**George Steiner**

Audaz e insolente. La peculiar fascinación que ha ejercido la figura de Don Juan en el imaginario colectivo parece no tener límites. Don Juan es uno de los fenómenos más extraños de la historia de la literatura, aunque en principio no pertenezca a ella. Más extraño es verlo dentro del discurso filosófico. El siglo XX vio en Don Juan el espejo en el que se había reflejado a sí misma la Modernidad, pues en parte su figura representaba el tipo de hombre que la Modernidad imaginó: un hombre libre, enfrentado a Dios, asombrado y curioso ante el deseo; un inquieto vigía de sus pasiones. Kierkegaard lo representó como la imagen por excelencia del estadio estético, pues éste supone una fuerza

negativa, instintiva, frente a los otros estadios por los que atraviesa el ser humano, que son el estadio ético y el religioso.<sup>108</sup>

Pero antes de Kierkegaard, el movimiento romántico había visto en Don Juan a uno de sus principales emblemas a la hora de ilustrar la creciente tensión entre intelecto y pasión. Don Juan asumió entonces la metáfora del corazón frente a la tiranía de la razón. Por primera vez, desde su aparición en la literatura y la música, Don Juan se enamoraba, encarnaba de pronto la imagen de las entrañas. La lectura de María Zambrano tiene de referente la versión romántica de Don Juan, pero también la versión barroca de Tirso de Molina. Sin embargo, no hay que olvidar que Don Juan es anterior al nacimiento de la Modernidad: es hijo de la Edad Media y de la Teología. No obstante, llegado el momento será capaz de absorber uno de los problemas que acarrea el individualismo moderno: la soledad.<sup>109</sup>

La historia de la literatura nos enseña que Don Juan nace con la época Moderna, y de alguna forma prefigura desde sus inicios el individualismo que confluirá en una soledad inquietante. Como todo un *topos*, Don Juan va mostrando los distintos aspectos que marcan la historia del occidente moderno; es blasfemo y racionalista con Moliere, arrogante y vital con Da Ponte; encallado y vulgar con Stendhal; presa de las entrañas y sufriente enamorado con Zorrilla; esteta del placer con Kierkegaard, etc.

---

<sup>108</sup> Cfr. Sören Kierkegaard *Diario de un seductor*, Fontamara, México, 2009.

<sup>109</sup> Cfr. Iann Watt, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1999.

La historia del método en Occidente se constituyó a costa de sepultar y desacreditar a sus antagonistas. María Zambrano observa que uno de esos grandes antagonistas fue sin duda la interioridad, las entrañas, sede de las pasiones humanas. Aquí hemos insinuado que en la misma época en la que el método cartesiano se constituía como la luz (clara y distinta) que habría de vencer las sombras, Tirso de Molina sacaba de su sueño ancestral a Don Juan, y le otorgaba un lugar en el arte. A partir de ese momento, ese *topos* se recreara una y otra vez, y como sabemos, sus variaciones no se circunscriben a la literatura, sino también a la música, a la pintura, etc.

Habría que recuperar algunos datos sobre la percepción que tenía María Zambrano sobre algunos pintores españoles, pues estas referencias pueden ayudar en este punto. A Francisco de Goya, Zambrano lo menciona tanto en los escritos compilados en *Algunos lugares de la pintura*, así como en *Pensamiento y poesía en la vida española* y *España, sueño y verdad*. Al parecer tendría un apartado completo en aquel proyecto no realizado *España, lugar sagrado de la pintura*. Pero hemos de suponer que el acercamiento tendría el mismo tono, la pintura de Goya como un espejo que refleja la condición humana.

Por otro lado, Zambrano había escrito que Picasso, en sus dibujos sobre el minotauro, no había hecho otra cosa que traer ante nuestros ojos una memoria ancestral: “Las telas más antiguas ofrecen de modo directo ese mundo oscuro de las entrañas, de la sangre, y sus pesadillas, pues el engendro directo

de las entrañas es el ensueño”.<sup>110</sup> Picasso había desenterrado a un antiquísimo dios. Posiblemente de la pintura de Don Juan realizada por Francisco de Goya habría dicho lo mismo: “Goya ha puesto ante nuestros ojos a un antiquísimo fantasma”.

La lectura que realiza María Zambrano de la figura de Don Juan tiene como referente inmediato el libro de Ramiro de Maeztu (publicado en 1927) aunque no lo menciona en ninguno de sus dos escritos “El Cid y Don Juan. Una extraña coincidencia” ni en “El eterno Don Juan”,<sup>111</sup> ni en las referencias que hace de este personaje en “Una visita al Museo del Prado”, “Mitos y fantasmas”, textos que aparecen compilados en *Algunos lugares de la pintura*. Pero la lectura es la misma: Don Juan es un lugar de la memoria, del arte y la literatura.

Los textos de Zambrano sobre Don Juan fueron escritos después de los años cincuenta. Algunos años antes Ortega y Gasset había convertido a Don Juan en una especie de heraldo de la razón vital, la pregunta es ¿y cuál era su mensaje? Su heroísmo negativo: vivir en la conciencia de que tendremos que actuar en un mundo sin el amparo de los ideales claros e inequívocos. Ortega y Gasset escribe que será necesario renunciar a esos ideales absolutos que alucinan al hombre moderno, e intentar construir una realidad con ideas fragmentarias e incompletas; ideales que partan de las circunstancias, de lo

---

<sup>110</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 302,

<sup>111</sup> María Zambrano, “El eterno Don Juan” en *Diario 16*, 28.X.1995

posible e imposible que traza el presente histórico. Hay que aceptar que los ideales son históricos y cambiantes.<sup>112</sup>

Si para los románticos, Don Juan había representado la imagen del corazón ardiente o la metáfora del corazón,<sup>113</sup> para María Zambrano Don Juan representa el círculo de la soledad absoluta. Visto desde una historia de las ideas, Don Juan representa el sentimiento de una época; hijo nato del barroco español, reproduce en su interior el *horror vacui* en tanto sentimiento de la época. En Don Juan existe un vacío originario, absoluto, que él intentará llenar con una sucesión de rostros, pero como se trata de un vacío existencial nunca se colmará. El placer no remediará ese vacío ni evitará su marcado descenso a los infiernos.<sup>114</sup> Aquí, Zambrano está pensando en la versión de Tirso de Molina,

---

<sup>112</sup> Cfr. José Ortega y Gasset, “Introducción a un Don Juan”, en *Obras Completas*, Alianza, Madrid, 1983.

<sup>113</sup> El Don Juan de Zorrilla se enamora perdidamente de Inés, a tal grado de que sufre una conversión. Deja de ser Don Juan, pero un don juan que se enamora no es don Juan, por eso habrá algunos que sostengan que el mito de Don Juan muere con Zorrilla. Cfr. José Zorrilla, *Don Juan Tenorio: drama religioso-fantástico en dos partes*.

<sup>114</sup> En su estudio sobre las metamorfosis de Don Juan, José Lasaga Medina sostiene que el Don Juan de Tirso de Molina es un elemento que desafía la moral de una época, el personaje nace dentro de un sistema de creencias y prácticas morales. La versión de Tirso presenta a un caballero cristiano, consciente de la existencia de Dios, y por tanto también del castigo por sus pecados. Por eso Don Juan desafía el sistema de prácticas morales y de creencias de toda una época. El Don Juan de Tirso sabe que irá al infierno, pero también sabe que “el descenso a los infiernos” vendrá después. Se sabe el dueño de su tiempo, se basta a sí mismo, no le pide ayuda al Diablo como Fausto. En su interior sabe que la vida no es eterna, y que por tanto hay que disfrutarla; hermano casi gemelo de Segismundo, sabe que la vida puede ser sólo un sueño. Entonces hay que disfrutar los instantes. Por otro lado, sólo cincuenta años separan las versiones de Tirso y de Moliere, y en ese lapso de tiempo el sistema de creencias europeo parece haber cambiado. El Don Juan de Moliere ya es ateo, no cree en dios ni el descenso a los infiernos. Es un hombre de honor que argumenta racionalmente sus convicciones morales. Su pasión es fría y razonada; habla mucho y actúa menos. Y cual se tratase de una fiel imagen de una época que camina ya con fe en la razón en un mundo desacralizado y con miras al utilitarismo; el personaje recreado por Moliere pone una fe ciega en los números. Con él, la seducción se vuelve cuestión de números “tantas ha seducido en tal ciudad, tantas en otra”; su fiel acompañante Leporello registra en una larga lista 1003 mujeres seducidas. Otro dato interesante que muestra la versión de Moliere es que se trata de un hombre casado, por tanto un hombre infiel.

donde la incapacidad de amar de Don Juan no se resolverá con la aparición de una dulce e inocente niña como en la versión de José Zorrilla.<sup>115</sup> María Zambrano percibe que Don Juan no puede amar porque el *absoluto* que hay en su interior no le permite salir de sí mismo; nació para no amar a nadie y para ser amado por todas. Su tragedia es su *no-fragmentariedad*<sup>116</sup>; imposible que se haga pedazos; es el espejo que se contempla a sí mismo mientras se desgasta. Es una especie de mónada que sólo da vueltas en su interior sin salir jamás (de sí). Don Juan es un animal destructivo que recorre las entrañas del discurso del amor. “La vida de Don Juan es un sucederse a sí mismo, en lo mismo, pero recomenzando a cada instante, como si la vida fuera solo un instante reflejado indefinidamente en una larga galería de espejos.”<sup>117</sup>

Tanto “El Cid y Don Juan. Una extraña coincidencia” como el breve texto “El eterno Don Juan” muestran que la lectura de Zambrano, más que a la versión de Zorrilla, tiene muy presente al Don Juan de Tirso de Molina, el cual, a pesar de haber nacido en época cristiana no puede sentir remordimientos, y su única manera de amar es con un intenso y fugaz arrebató. Pero no es un ser frío. Suponer que la frialdad le es intrínseca sería evidenciar la huella del

---

<sup>115</sup> Antes de que el romanticismo pusiera como elemento central el amor y la coinversión de Don Juan, éste no había presentado ningún signo de angustia ni arrepentimiento. Lo más cercano que podemos encontrar de esto está en la versión de Da Ponte, pues hay en ella un aria, una especie de monólogo en el que Don Juan reflexiona sobre el amor, la vida, etc.

<sup>116</sup> La fragmentariedad del ser tiene como principio la alteridad, el hecho de que el ser humano se vuelve otro, cambia, transmuta, en su contacto con los otros. El Don Juan de Tirso de Molina se parece más a una mónada, representa la soledad de las mónadas; el ser humano al tomar decisiones se fragmenta, este elemento está ausente en la obra de Tirso, de hecho, su personaje parece no tener ningún conflicto; parece estar bien encerrado dentro de sí mismo, nunca se plantea problema alguno. Dice Ian Watt que Don Juan de Tirso jamás se ve en la obligación de hacer una elección.

<sup>117</sup>María Zambrano, *España, sueño y verdad*, pág. 71

hastío en él. El Don Juan de Tirso tiene todo, menos hastío. Espejo de sí mismo, le sobra la soberbia necesaria como para hacer un convite con los muertos.

María Zambrano percibe que la soledad de Don Juan es una soledad específica. No es la soledad del amor no correspondido o la soledad del amor ausente, sino la soledad absolutista. La soledad de Don Juan nace de la imposibilidad de amar.<sup>118</sup> Es un ser único. Espejo de sí mismo. Representa la imagen del círculo que, una vez que se cierra, nunca vuelve a abrirse. “El círculo mágico se cierra y el individuo como Don Juan, espejo de esta situación viene a quedar aislado, más que solo, a solas en el espacio y en el tiempo; especie de móvil físico perdido en un espacio y en un tiempo ilimitados [...] Y como al fin es un hombre, se cree dueño de esta infinitud *espaciotemporal*.”<sup>119</sup> El Don Juan de Tirso de Molina ni por un instante imagina que alguna mujer pueda hacerlo feliz, no lo cree posible y no le importa. No busca sino en cada una cierta canti-

---

<sup>118</sup> El tema del amor imposible no debe confundirse con el de la imposibilidad de amar; ésta, María Zambrano la identifica en la versión de Tirso, y como decíamos también está presente en la versión de Da Ponte escrita para Mozart; el detalle está en que a ese don Juan no le interesa el amor, no sufre por amor. Es un personaje alegre, y jocosos que brinca de fiesta en fiesta. La soledad lo ha de alcanzar, es lo que intuye María Zambrano, pero “en otro momento”; ya cuando se acabe la fiesta (s), cuando algún día se vuelva víctima del hastío. Mientras tanto Don Juan es dueño absoluto de su tiempo y está dispuesto a deshacerse de cualquier elemento que interfiera en él. Por otro lado, el amor imposible está sentado en la trama de dos amantes en la que al menos uno de ellos ama pero el amor es imposible de realizarse. Esto es lo que encontramos en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, y en los otros don juanes del romanticismo. De hecho, el amor imposible es el tema romántico por excelencia. Hay una novela muy poco conocida pero que representa una de las obras más emblemáticas del romanticismo francés, y que justo lleva ese título *El amor imposible* escrita por Barbey d’ Aurevilly, y se trata de un relato ceñido en un espacio cerrado y hermético; pertenece a la misma tradición de *Werther* de Goethe, o *Adolf* de Constant, donde el amor es el personaje principal aunque no pueda realizarse; su protagonista es una mujer de gran mundo llamada Berangere de Gesvres, de quien se dice había sido una de las mujeres más hermosas de París; el relato se sitúa cuando ella ya cuenta con más de treinta años, y ha sido amada por infinidad de caballeros, ella sin embargo, jamás ha sentido amor. Este personaje, es uno de los primeros que encarnan la versión femenina de Don Juan. Pero, a diferencia de él, se vuelve muy pronto víctima del hastío y del tedio.

<sup>119</sup> María Zambrano, *España, sueño y verdad*, pág., 72

dad de goce, que tampoco supone será mayor que el camino a obtenerlo; él sabe que el placer absoluto no está ni puede estar en las caricias de una mujer. Los placeres del mundo son limitados, *lo único ilimitado en este mundo es la energía del propio Don Juan*. María Zambrano ve en él la encarnación del absolutismo en la existencia individual.

Don Juan es el centro del discurso siempre, un discurso potente y absoluto que se despliega con tal fuerza que es capaz de absorber todos los elementos que van apareciendo en su derredor. El personaje de Tirso de Molina recrea su tragedia de forma más indiscutible. Su tragedia es el inevitable descenso a los infiernos. Pareciera que su destino ha sido marcado previamente. Pero como su historia no pertenece a la tradición de los oráculos, de haber existido algo semejante en su vida habría sido una gitana o una bruja anunciándole: “Tendrás el amor de todas las mujeres, tendrás todo el placer posible, pero tu corazón no sentirá amor jamás.” Sin embargo, tal personaje no existe ni en Tirso ni en Zorrilla. Don Juan se mira solo, arrojando al mundo, se sabe finito pero dueño de su tiempo y de su voluntad. En muchos sentidos, el personaje de Tirso de Molina muestra elementos de una época: el nacimiento de la Modernidad. Un nacimiento que es fácil de establecer pues en términos generales comienza con el descubrimiento de América,<sup>120</sup> la invención del Nuevo Mundo, la invención del Estado-Nación, la ciencia experimental, el

---

<sup>120</sup> Para José Ortega y Gasset —y un poco antes Ramiro de Maeztu—, el Don Juan por excelencia es el de Tirso, pues no sólo representa el sentimiento de una época, sino también es el símbolo de aquella España inquieta, caballeril y andariega que tenía por fuero sus bríos y por pragmática su voluntad. Don Juan es el instinto sobre la ley, la fuerza sobre la autoridad, el capricho sobre la razón.

nacimiento del método cartesiano, y el inicio de un proceso lento pero irreversible que culminará en la muerte de Dios y la desacralización del mundo.

Don Juan no es el único lugar que muestra diferentes aspectos del nacimiento y desarrollo de la Modernidad; Don Quijote, Segismundo, Fausto, también son lugares en los que se pueden leer aspectos de la época moderna; su libertad, su rebeldía, pero también su soledad. Este es uno de los puntos que subraya María Zambrano, y en el que coincide con la lectura que haría años más tarde Ian Watt sobre Don Juan.

A diferencia de los donjuanes románticos, el Don Juan de Tirso de Molina muestra un lado sombrío de su proyecto de ser; pues su individualismo muestra un precio a pagar: la soledad sobre la que ha montado su vida. Tal vez el descenso a los infiernos sea una metáfora también en su discurso, y demostraría que lo que no tiene salvación es su soledad, *soledad absoluta* le llama Zambrano. No hay nadie que pueda salvarlo. Por otro lado, el don Juan de los románticos, como un buen hijo de la época, persigue un ideal. Si no ha amado es porque no ha encontrado al amor de su vida. Lo hará cuando conozca a Inés, y aunque al final no pueda estar con ella, el amor lo salvará del descenso a los infiernos.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Al comienzo hacía referencia a otro de los libros emblemáticos del donjuanismo moderno, *El diario de un seductor* de Kierkegaard, donde el autor danés reinventa a su manera algunas insignias de nuestro timador. El Don Juan de Kierkegaard es cristiano como el Tirso de Molina, pero es frío, perverso, enemigo de las mujeres y acechador cauto y experto en ellas; entre él y el Don Juan de Tirso hay un abismo insondable.

## Más que una figura literaria

Ni Ramiro de Maeztu, ni Ortega y Gasset, ni mucho menos María Zambrano reducirán a esta figura a la tradición literaria. Para ellos Don Juan es ante todo una energía bruta, instintiva, petulante pero inagotable, triunfal y arrolladora. Los tres defienden el origen español de Don Juan y centran sus estudios en las obras pertenecientes al barroco español: *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, y en la versión romántica de José Zorrilla: *Don Juan Tenorio*. Al respecto, Maeztu sugiere que el Don Juan de Tirso es más fuerte que el de Zorrilla, pero el de Zorrilla es más humano, más completo, más satisfactorio. La diferencia fundamental consiste en que el de Tirso nunca se enamora y el de Zorrilla sí. El de Tirso es exclusivamente un burlador. O, como lo dirá María Zambrano, el de Tirso es una galería de espejos: si no se enamora el mundo será suyo, enteramente, sin responsabilidad. No dará cuentas a nadie de sus actos. Será al mismo tiempo el poder absoluto y la libertad absoluta. Pero será también la reencarnación del vacío absoluto. El personaje de Tirso es la representación del círculo que no exhibe fisura alguna. Y por más mujeres que tenga en su vida, nunca conocerá el amor. Descenderá a los infiernos solo. Ese es su sino trágico.

Tanto en la versión de Tirso de Molina como en la de José Zorrilla, Don Juan es el centro donde orbitan los elementos que en el momento indicado

atravesarán el discurso. Uno de esos elementos es la figura del Comendador; éste representa la cara de la historia, de aquella historia sacrificial que no perdona jamás, y que pide a gritos le ofrenden sangre humana. En la versión de José Zorrilla, Don Juan se transforma por un momento, “se vuelve otro” cuando encuentra a Doña Inés y es capaz de sentir amor por ella. Pero hay una reputación que le precede. El Comendador no sabe de la transformación de Don Juan ni puede verlo, porque la historia tiene que aguardar a que el cambio se manifieste en actos antes de constatarlo. A veces, para la historia, las palabras pierden su fuerza cotidiana y ya no tienen peso, y por tanto no pueden legitimar ya mundos, y las palabras de Don Juan no pueden mostrar su conversión. El resto lo hace la fatalidad. Don Juan mata al Comendador y pierde con ello el amor de Doña Inés para siempre. El hecho de perder a su amor, a la única que atravesó su corazón, alterará todo el discurso. Doña Inés morirá de su aflicción y Don Juan volverá a su discurso seductor. Pero ya no será el mismo. Ya no puede ser el mismo. Ahora sabe lo que antes no sabía. Sabe que existen la bondad y el amor en el mundo, pero no para él. Este crimen está presente en las dos versiones, pero, en la versión de Zorrilla, Don Juan se salva por el amor que la niña Inés sintió por él; no importa que la haya perdido en vida, al menos en algún momento de su existencia “sintió” amor. Su alma se salva del sufrimiento eterno, no irá al infierno (recordemos que ambas obras están insertas en un discurso católico). El alma de Don Juan se salva porque Dios es testigo de su corazón. Y le perdona por haber amado y por haber sufrido. Mientras que en la

versión de Tirso de Molina, Don Juan tiene que descender a los infiernos llevado de la mano del implacable Comendador.

## **Los *topoi***

Los lugares (*topoi*) arrojan diversas lecturas, una de sus características es que entrañan un principio de variación. Un *topoi* tiene movimiento. Hemos tratado de exponer cómo para María Zambrano el pensamiento español se ha desplegado en diálogo con los *topoi*. Pero quizá debamos preguntarnos si la filosofía misma no ha tenido desde siempre sus “lugares” a través de los cuales se ha manifestado. Al inicio de este apartado nos preguntábamos si ¿no era acaso Sócrates un lugar?<sup>122</sup> O la figura de Antígona, una figura que por cierto también aparece en el discurso de Zambrano.

Por último, debemos subrayar que en el discurso de María Zambrano los *topoi* o lugares forman parte de una ontología estética; ella acude a los lugares en el arte y la literatura para hacer con ellos filosofía. Los lugares son como las venas de las tradiciones olvidadas por el método y acudir a ellos es interrogar a aquellas tradiciones que fueron desacreditadas con el triunfo del método y la fe en la razón.

---

<sup>122</sup> Cfr. Gilles Deleuze, y Felix Guattari, “Los personajes conceptuales” en *¿Qué es filosofía?*, trad., Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993 1ed./8ª edición, 2009, 63-85pp.

El arte para María Zambrano, entraña lugares donde aparece o se manifiesta eso “otro” que la razón conminó al olvido. Para el pensamiento español, volver a estos lugares no necesariamente constituye la renuncia a la universalidad de la razón, sino más bien un reconocimiento de sus propias raíces, una invitación a beber de las aguas que atraviesan sus lugares (*topoi* y *topos*) para poder abrirse al mundo.

*Don Juan como personaje conceptual  
en la filosofía*

#### **4.1. *Cor ne edito*: sobre la irrepresentabilidad de Don Juan en la pintura**

Hay una parábola atribuida a Pitágoras que lleva por título *Cor ne edito* (no comas tu corazón), y narra la vida de un hombre que vivió toda su vida solo, nunca tuvo amigos, y jamás pudo abrirle su corazón a nadie. Cuando esto ocurre, cuando un hombre es incapaz de abrirse a los otros se convierte en caníbal de su propio corazón.<sup>123</sup>

Uno de los elementos esenciales en la historia de don Juan tiene que ver con su escudero, su sirviente o fiel acompañante. No importa cómo se llame: Catalinón (en la versión de Tirso), Sganarelle (en la versión de Moliere) o Leporello (en Mozart-Da Ponte); éste personaje cumple una función especial, sobre todo en las versiones de Moliere, Da Ponte, y también en Zorrilla, es el que enumera una lista de las conquistas de su amo; sin embargo, es sólo una lista, no un diario. No sabemos nada de lo que pasa en el interior de Don Juan, si nos regalara un diario, a la manera de Johannes de Kierkegaard, tendríamos a un personaje que reflexiona sobre sí mismo, que entra en diálogo consigo mismo, que muestra un yo interior capaz de confesarse y sin embargo eso es sólo un sueño, pues ninguna de las versiones mencionadas ofrece eso. Tal vez

---

<sup>123</sup> La referencia a esta parábola se encuentra en *Essais* de Francis Bacon, según *Milad Doueïhi, Historia perversa del corazón humano*, Edhasa, colección los libros de sísifo, Barcelona, 1999, 102-103pp.

por esto, la sentencia pitagórica *Cor ne edito* no funcione para Don Juan. Pues es un personaje nada cercano a la metáfora del corazón.

En la historia de Occidente muchos escritores han soñado en hacer que Don Juan se confiese. Tal vez de los últimos intentos el más conocido sea *Don Juan, contando por sí mismo* de Peter Handke,<sup>124</sup> en el que Don Juan narra cada uno de sus encuentros. Sin embargo, la cosa no llega a ser una confesión. Se narra a sí mismo su historia, pero no se confiesa, no sabemos qué hay en su interior. Don Juan no llora. Pareciera que el corazón de Don Juan nunca estalla a gritos, lo más cercano es la aria que el libreto de Da Ponte le confiere, conocido como la aria bajo la luna, donde justo, Don Juan mientras espera a Leporello, quien acaba de entrar disfrazado como Don Juan al aposento de Elvira, esposa de Don Juan, mira a luna y muestra una actitud melancólica.

Don Juan es un personaje raro, es difícil imaginarse su rostro. Justo uno de los argumentos centrales de la lectura que hace Sören Kierkegaard sobre Don Juan tiene que ver con su irrepresentabilidad, ¿cómo representar a la idea absoluta de la pasión? ¿Cómo darle un rostro a ese personaje?, que en la versión de Tirso responde cuando se le pregunta por su identidad: “nadie”, obviamente Kierkegaard no conoció la versión de Tirso, que podría tal vez fascinarle por la fuerza de su carácter y sobre todo por esa cercanía con lo diabólico. Cuando Kierkegaard problematiza la irrepresentabilidad de Don

---

<sup>124</sup> Peter Handke, *Don Juan, contando por sí mismo*, Trad. Eustaquio Barjau Río, Alianza editorial, Madrid, 2006.

Juan en otras artes que no sea la música en realidad está pensando su idea de inmediatez musical y en el *Don Giovanni* de Mozart.

En el 2004 hubo una exposición en Madrid, en el Centro Cultural Conde Duque, titulada “Tres mitos españoles. La Celestina, Don Quijote y Don Juan”<sup>125</sup> y estuvo conformada principalmente por textos originales, primeras ediciones y algunos cuadros. En el catálogo de la exposición<sup>126</sup> se menciona un dato que me gustaría rescatar: ¿Por qué no hay grandes obras pictóricas sobre Don Juan? Cómo representárnoslo, cómo imaginar a esa figura sin caer en la tentación de hacerlo demasiado bello o atractivo, porque en realidad la literatura sobre él no lo describe así. Según este catálogo la primera imagen de Don Juan en España es una escena de la aparición del comendador que Goya incluyó entre las escenas de brujería pintadas en 1778 para la Alameda de Osuna (fig.1). Esta imagen ilustraba la comedia de Antonio Zamora (1664-1728) *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, al parecer una readaptación del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, este cuadro sin embargo hoy se encuentra perdido. Llama la atención cómo los primeros intentos de representar a Don Juan en la pintura se sitúan en la escena de la aparición fantasmagórica del Comendador, como en los lienzos de Alexandre-Évariste Fragonard (1780–1850): *Don Juan and the Statute of the Commander* (fig.2). Durante el romanticismo el famoso poema de Byron sobre

---

<sup>125</sup>La muestra fue organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Junta de Castilla –La Mancha, y comisariada por José Luis Díez.

<sup>126</sup> José Luis Díez, *Tres mitos españoles: La celestina, el Quijote y Don Juan*, SECC- Junta de Castilla, 2004.

Don Juan inspira otros escenarios, como el *Naufragio de Don Juan* de Delacroix (fig. 3), así como el de Ford Madox Brown *Haydée descubriendo el cuerpo de Don Juan* (fig. 4).

La cuestión, justo como lo señala el comisario de la mencionada exposición, es que no hay lienzo que pueda llamarse la cumbre de las representaciones figurativas de Don Juan porque hay elementos que se escapan. Y aquí es justo donde podemos recuperar algunos argumentos de Sören Kierkegaard al respecto.

## ***El Don Juan de Kierkegaard***

En *¿Qué es filosofía?* Deleuze y Guattari sostienen que “el destino del filósofo es convertirse en su o sus personajes conceptuales, al mismo tiempo que estos personajes se convierten ellos mismos en algo distinto de lo que son históricamente”.<sup>127</sup> El Don Juan de Kierkegaard no es el Don Juan de Tirso, y tal vez tampoco sea, en el sentido estricto, el Don Juan de Mozart. En Kierkegaard Don Juan tiene dos momentos, en el primero se trata del Don Giovanni de Mozart que aparece para fundamentar un discurso filosófico, le da forma y cuerpo al concepto de estadio estético, reflejando ampliamente el significado de un ser que vive para el deseo. Don Juan encarna el estadio estético por excelencia.<sup>128</sup> En un primer momento, Don Juan aparece como la encarnación de la infinita potencia de la pasión, una potencia que sólo puede ser mostrada a través de la música, mientras que en *El diario de un seductor* hay giro en la historia de Don Juan, pues el fenómeno de la seducción se redescubre en el plano de la reflexión, es decir, en el plano del lenguaje. *El diario de un seductor* constituye un giro reflexivo de la seducción, pues en él,

---

<sup>127</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Los personajes conceptuales” en *¿Qué es filosofía?*, trad., Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993 1ed./8ª edición 2009, pág.,80.

<sup>128</sup> “Las figuras estéticas de Kierkegaard son únicamente ilustraciones de sus categorías filosóficas, que ellas explican como en un glosario antes de ser articuladas de forma conceptualmente suficiente. Todas ellas tienen para el observador de hoy, el peculiar carácter de apariencia propio de muchas ilustraciones de la mitad del siglo XIX. En sus colores se oculta, y en su formato burgués de miniatura se reduce, la gran intención de lo alegórico, que en su filosofía es una gran dignidad, pero compatible con la novela psicológica que atraía a Kierkegaard en sus inicios”. Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, Akal, Madrid, 2006, pág. 14

Johannes no sólo goza personalmente de lo estético sino que goza también estéticamente de su personalidad. Johannes pone en escena esos elementos que no están presentes ni en el Don Juan de Mozart ni en el de Tirso,<sup>129</sup> ni en el de ningún otro: Don Juan no sólo se vuelve un agente capaz de otorgarle al otro el descenso a los infiernos, sino que calcula cada uno de sus pasos, disfruta el proceso de seducción, y se disfruta a sí mismo, al final, en el discurso de Kierkegaard no es Johannes el que desciende a los infiernos, sino Cordelia.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Johannes es totalmente distinto al Don Juan de Tirso de Molina, porque en principio no es un violador “en una violación no hay más que un goce ficticio, es, al igual que un beso robado, algo que carece de género”, p. 345, y justo lo que distingue al Don Juan de Tirso es que obtiene lo que desea, a quien desea, a costa de todo, incluso si tiene que ser a la fuerza.

<sup>130</sup> “¿De modo que no hay absolutamente ninguna esperanza? ¿No despertarás tu amor de nuevo? Que tú me has amado yo lo sé, aun cuando no sepa de dónde me viene esta certidumbre. Esperaré, por largo que se me haga el tiempo, esperaré a que te canses de amar a otras, y entonces tu amor por mí saldrá de su tumba. [...] ¿Es acaso tu despiadada frialdad para conmigo tu verdadero ser, fue ese tu amor, fue tu gran corazón mentira y falsía, has vuelto a ser nuevamente tú mismo?” En otra carta dice “No te digo mío, sé de sobra de que nunca lo fuiste, y bien castigada me siento ahora recordando el placer que tal ilusión causó en otros tiempos a mi alma [...] mi seductor, mi burlador, mi asesino, causa de mi desgracia, tumba de mi alegría, abismo de mi infelicidad.” Soren Kierkegaard, *El diario de un seductor*, Losada, Buenos Aires, 2006, pp. 24, 25 y 26

## El seductor seducido<sup>131</sup>

Pues, qué significa la seducción sino la capacidad para lograr con infinita dificultad, paciencia y perseverancia, que el objeto en que uno concentra su mente, manifieste voluntariamente y embelesado su verdadero corazón y esencia.

**Isak Dinisen**

Soren Kierkegaard siempre sintió una extraña fascinación por el Don Giovanni de Mozart, el tema de la seducción resulta ser uno de los más recurrentes en su discurso, un tema que aparece cargado de fantasmas subjetivos propios del autor, tanto Abraham como Don Juan están íntimamente imbricados con la vida personal de Kierkegaard, y tal vez no sólo ellos sino todas las figuras o personajes conceptuales que desfilan en su obra. La pregunta es ¿cómo elige un autor a sus personajes conceptuales? Si bien no siempre son fieles a las figuras originales mantienen un mínimo de correspondencia, por ejemplo nadie pondría al Quijote o Segismundo para escenificar el concepto del amor carnal o del deseo, ni se podría a Don Juan como estandarte de la fidelidad. Sin

---

<sup>131</sup> Este subtítulo hace referencia a la tesis *Soren Kierkegaard: el seductor seducido* de Elsa Torres Garza, la cual fue publicada como libro en el Volumen 5 de Biblioteca crítica abierta: Serie filosofía, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Sistema Universidad Abierta, 2008 - 122 pp.

embargo, los campos de significación que encierran los personajes conceptuales muchas veces dependen de la vida misma del autor que las está poniendo en juego, por poner otro ejemplo, el tema de la seducción en Kierkegaard está íntimamente relacionado con la figura de Regina Olsen. En los personajes conceptuales hay una proyección de fantasmas propios cuya tenacidad no se explica en última instancia sin recurrir a claves biográficas.<sup>132</sup>

*Aut aut* es la obra de Kierkegaard de la que forman parte tanto el ensayo dedicado a la figura de Don Juan titulado *El erotismo musical*, como *El diario de un seductor*, así como *Temor y Temblor*, una obra que vio la luz en 1843. Cèlia Amorós llama la atención como el tema del seductor reaparece incluso en *Temor y Temblor* en la figura del Tritón de la leyenda nórdica de Agnes y el genio del mar, la historia del sector irredento que se sacrifica sin ser salvado por el amor.

Kierkegaard reinventa a sus figuras al asumir simbólicamente sus ropajes. Hay una pregunta que debe responderse al intentar abordar el tema de Don Juan en Kierkegaard, ¿de dónde le llega esta figura? ¿Qué raíces tiene? porque sabemos que no conocía la versión inaugural de Tirso. Y sobre todo la pregunta central, ¿por qué es el Don Juan de Mozart la cumbre de todas las versiones de Don Juan según Kierkegaard?

Si bien es cierto que Tirso de Molina fue el que sacó de las sombras a ese espíritu que dormía en el interior de un pueblo, y le dio un cuerpo en la

---

<sup>132</sup> Cfr. Cèlia Amorós, *Søren Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Anthropos, Barcelona, 1987, p. 86.

literatura, en realidad la figura de Don Juan tiene raíces medievales, se gestó y creció en el *humus* de ese periodo, de ahí que Kierkegaard no dude de que la “idea” de Don Juan pertenece por derecho propio a la Edad Media. Un periodo de la historia que hizo objeto de sus consideraciones la discordancia entre la carne y el espíritu que el Cristianismo introdujo en el mundo. Con una abrumadora precisión Kierkegaard escribe “Don Juan es en definitiva, si se me permite hablar de un modo tan reduplicativo, la encarnación de la carne o, dicho más suavemente, la inspiración carnal del espíritu propio de la carne”.<sup>133</sup>

Kierkegaard parte de la tesis de que la naturaleza y el espíritu- al menos desde la invención de la historia cristianismo- son dos principios irreconciliables, presentes ambos en cada hombre de carne y hueso y que éste debe elegir libremente para conducir su alma entre lo uno o lo otro. Cada uno debe elegir si se afirma en la vida como naturaleza o como espíritu. Kierkegaard señala que como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad fue introducida por el cristianismo, y en ese sentido fue el cristianismo el que introdujo en el mundo occidental la sensualidad, y lo hizo a través de la vía negativa. El cristianismo puso por primera vez la sensualidad bajo la determinación del espíritu, el cristianismo excluye la sensualidad del mundo, pero sólo para terminar reconociéndolo como principio, como poder.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Cèlia Amorós, Op., Cit., p. 89.

<sup>134</sup> El mundo griego vivió al margen de la lucha entre naturaleza y espíritu, pues éste no se había revelado todavía. En la Grecia de los poetas, el alma es de suyo sensual. Hay una armonía entre alma y cuerpo. Y es que la experiencia amorosa de la Antigüedad greco romana se basa en un eros que anima al alma a perseverar en la belleza, que afirma la fidelidad y la estabilidad del lazo erótico, según la descripción de amor que encontramos en *El Banquete* de Platón.

“El espíritu –definido única y exclusivamente en cuanto espíritu- desde el momento en que renuncia al mundo, experimenta que éste no sólo ha dejado de ser su propia casa, sino que ni siquiera puede ser el teatro donde represente su peculiar papel. Entonces, decididamente, emprende el vuelo hacia más altas regiones y abandona la mundanidad, dejando el campo libre a la potencia contra la que siempre ha estado en lucha y a la que ahora sede el sitio. En ese mismo momento, cuando el espíritu se desvincula de la tierra, empieza la sensualidad a manifestarse con todo su vigor. Ésta no tiene que objetar en contra del cambio acaecido, al revés, considera muy beneficiosa su separación del espíritu y se alegra muchísimo que la Iglesia no les obligue a permanecer juntos, sino que ha terminado por cortar lazos que les ataba”.<sup>135</sup>

Kierkegaard también hizo suya aquella metáfora medieval del *Venusberg*, o Monte de Venus, que hablaba de un monte que no se encontraba en ningún mapa pero cuya existencia latía en el imaginario de la época; en ese lugar la sensualidad se hallaba en su estado natural y se encontraba también los placeres salvajes en estado puro, pues se trataba de otro reino, un reino al que no podía llegarse a través del lenguaje, ni mucho menos podía el pensamiento instalarse en él, pues se trataba de un lugar libre de la capacidad reflexiva del hombre. Lo fascinante de ese lugar era que sólo se escuchaba el sonido elemental de la pasión. Es justo ahí donde se imaginaba Kierkegaard que Don Juan provenía; de haber un hijo legítimo de *Venusberg* ese debía ser Don Juan.

---

<sup>135</sup> Cèlia Amorós, *Op. Cit.*, 89-90pp.

Por tanto, la versión que mejor se ajusta a los propios intereses de Kierkegaard es la de Mozart, pues en ella, la música accede y representa a ese Don Juan hijo de la pasión en estado puro. Esto explica también por qué Don Juan, tanto el Tirso como el de Mozart no son seductores, no seducen a través de la palabra, sino que seducen por el efecto seductor de su deseo, metonímicamente, por el poderío peculiar de la sensualidad sin trascender el plano de la naturaleza. Claro que el problema que presenta el Don Juan de Tirso es que lo escenifica el lenguaje, la palabra lo representa, mientras que la grandeza de *Il Don Giovanni* de Mozart radica en que está más allá de la palabra. El reino de Don Juan, su hábitat natural, es ese reino de la impunidad de las fuerzas de la naturaleza, ámbito por excelencia de la inmanencia estética y lejos de las categorías éticas; Don Juan es una potencia, no un hombre, una potencia que resuena vibrante y seductor en la obertura de Mozart.

El Don Juan de Tirso de Molina colinda con lo demoníaco; el Don Juan de Mozart también, pero la diferencia entre los dos radica en que el primero se sirve del lenguaje para salir a la luz, mientras que el don Juan musical está antes de la palabra, antes del balbuceo. Dice Kierkegaard que el lenguaje, considerado como medio, es cabalmente el medio que se determina de un modo absolutamente espiritual, por eso es el medio propio de la idea, en cambio, y aquí es donde radica la grandeza de la versión de Mozart, “lo inmediato es indefinible y, en consecuencia, el lenguaje no lo puede apresar”<sup>136</sup> pero la música sí, porque ésta le sirve de ámbito de expansión, donde la inmediatez

---

<sup>136</sup> Cèlia Amorós, *Op., cit.*, p. 92.

envuelve toda su impaciencia lírica. ¿Y por qué Don Juan se convierte en un personaje conceptual que escenifica por excelencia el estadio estético en el discurso de Kierkegaard? Justo porque es la representación más genuina de la inmediatez.

Ahora bien, para Kierkegaard lo estético es todo aquello, en lo que respecta al hombre, que es para la espontaneidad, vida de las sensaciones, sobre todo en torno a la línea del placer sensual y del erotismo, del placer de la carne, y los valores de la infinitud y temporalidad. Los representantes mayores de este estadio estético son para Kierkegaard, Don Juan, Fausto, y el Judío errante, a quienes llama las tres grandes ideas o encarnaciones de la vida fuera de lo religioso en su triple dirección. La dirección de Don Juan es la del goce, la del Fausto es la de la duda y la del Judío errante es la desesperación. Estas figuras escenifican esos conceptos, por eso son personajes conceptuales. El goce desatado, la sensualidad como principio y puro erotismo triunfales están magníficamente representadas por Don Giovanni.

Los estadios estéticos en Kierkegaard, más que etapas aisladas de un recorrido completo, significan una totalidad cerrada en el modo de concebir o encarnar la vida, de tal forma que a las tres concepciones o formas de vida correspondientes a los tres estadios de la existencia son esencialmente distintas, y en primera estancia, excluyentes y excluidos; cada uno de los estadios representa un mundo o recinto aparte, con sus fondos definidos, y sus respectivas categorías.

El Don Juan es el individuo que vive exclusivamente para su deseo, hasta el punto de que sólo el deseo tiene realidad en él. Esta orientación radical y forzosa de su vida lo convierte en un seductor versátil, inalcanzable, absolutamente eficaz y por ello demoníaco “Don Juan es, me atrevería decir, la encarnación de lo carnal, o la animación de la carne por parte del espíritu propio de la carne.”<sup>137</sup> Esta es la misma lectura que hace Eugenio Trías en el *Tratado de la pasión* en el que sostiene que Don Juan es la personificación misma del deseo. Un deseo que parece infinito, sin objeto propio. Este poderío seductor sólo es explicable por aquello de lo que Don Juan carece. Y esa falta es justamente las potencias centrales del alma; la experiencia fijada por la reflexión, la memoria, el darse cuenta del propio discurrir del tiempo. Sin experiencia, los momentos de la vida de Don Juan son como instantes aislados, sin trabazón ni continuidad. Sin memoria, las conquistas tienen la extraña condición de ser diferentes y de ser la misma. Su paso por la tierra es ligero porque carece de todo aquello que da consistencia a una vida, no crea costumbres, recuerdos, compromisos. Todos los días son para él un estreno y una aventura, sin heridas ni pesadumbres.

Platón subrayó nítidamente este carácter ideal que late en todo deseo erótico, en todo deseo abierto a lo infinito; un deseo que con nada se satisface, y con nada se colma. Un animal que devora constantemente. “No es de extrañar que esta experiencia del ‘eterno retorno de lo mismo’, en la forma de la

---

<sup>137</sup> Soren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. de Begonya Saez Tajafuerce y Darío Gonzáles, Madrid, Trotta, 2006, p. 108.

repetición, fuera sentida por Kierkegaard como un círculo infernal, como una condena sisífrica a una tarea inacabable. Este carácter reiterativo y repetitivo del deseo hacía del estadio estético un verdadero infierno del que la subjetividad finita angustiada anhelaba escapar”.<sup>138</sup>

Lo que este deseo encarnado en Don Juan desea es seducir. La seducción es el fin a que tiende el *eros* de la sensualidad en oposición al enamoramiento que es del *eros* del alma, al que corresponde la institución ética del matrimonio. Frente a la unicidad del amor ético se recorta con más claridad la multiplicidad de la seducción por la que el amante (el sujeto activo del deseo amoroso) busca en el amado su propia satisfacción.

Ahora bien, el aporte musical más antiguo sobre Don Juan se remonta al carnaval de 1669, en el Colona de Roma donde se presentara la obra *L'Empio punito* de Filippo Acciajuali, con música de Alessandro Melani. Pero solamente en Mozart, Don Juan adquiere los estadios eróticos inmediatos que se van sucediendo hasta alcanzar su máxima perfección. Y justo la tarea que se impone Kierkegaard es mostrar la significación de lo erótico-musical. Puede haber muchas representaciones de Don Juan pero sólo en Mozart alcanza su máxima valía.

El erotismo, excluido por el espíritu, hallará pues su ‘medium absoluto’, no en la palabra, sino, efectivamente en la música; y al igual que la musicalidad hallará en el genio sensual su ‘objeto absoluto’ pues ‘el estado de alma sensual es demasiado pesado y denso para ser llevado

---

<sup>138</sup> Fernando Pérez-Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno, Ortega y Zambrano*, Herder, Barcelona, 2010, p. 118

por la palabra, sólo la música puede expresarlo'. Si Don Juan representa el deseo puro, en su genialidad irresistible y demoníaca, 'determinado por el espíritu como lo ese espíritu excluye', la expresión de Don Juan sólo puede ser musical.<sup>139</sup>

La música es la única que puede expresar lo inmediato, a esa cosa cercana a lo oscuro, a lo que no tiene explicación. Ni la poesía ni la narrativa pueden acceder a esa fuerza oscura, dionisiaca que entraña el Don Juan, pues en el lenguaje está la reflexión, y por eso el lenguaje no puede enunciar lo inmediato, porque la reflexión mata lo inmediato; mientras que la música está emparentada con lo demoníaco, la música tiene su objeto en la genialidad erótico-musical.

En algo parecido estaba pensando María Zambrano cuando sostenía en *El hombre y lo divino* que la música tenía un origen infernal: "La música sale del infierno; no ha caído desde lo alto. Su origen, antes que celeste es infernal".<sup>140</sup> En este mismo libro, en el apartado dedicado a la condenación de los pitagóricos, Zambrano sostiene que "la palabra define, capta o da la forma; revela la plasticidad del universo. En la palabra se encierra, se contiene una inteligencia que tiende a hacerse cuerpo",<sup>141</sup> por tanto, la palabra no puede acceder a lo sagrado en su totalidad, porque corresponde a la luz, mientras que la música tiene un carácter nocturno y abismal.

---

<sup>139</sup> Denis de Rougemont, *Op., Cit.* pág. 93.

<sup>140</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2002, p. 109.

<sup>141</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2002, p. 85

En *Lo uno o lo otro*, Kierkegaard también sostiene que “Don Juan es absolutamente musical. Desea de manera sensual, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad, las seduce a todas. La palabra y el parlamento le son ajenos, pues si no, se transformaría en seguida en un individuo reflexivo”.<sup>142</sup>

Otro de los representantes del estadio estético es Fausto, el seductor de la vida psíquica, una especie de hermano mayor de Don Juan en lo referente a lo demoníaco, pues si Don Juan representa lo demoníaco en medio de la indiferencia estética, Fausto es la expresión de lo demoníaco definido como espiritualidad. A Fausto le bastará con seducir a una única mujer, pues no pretende poseer su cuerpo, sino más bien dominar y someter su alma. “Don Juan es, pues, la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual; Fausto como lo demoníaco definido como lo espiritual que el espíritu cristiano excluye.”<sup>143</sup> Algo parecido a esto es lo que Kierkegaard buscaba para su propia versión de Don Juan, y no me refiero a su lectura sobre el *Don Giovanni* de Mozart sino a aquel personaje que salta en escena en *El diario de un seductor*. Kierkegaard se dio cuenta que al Don Juan de Mozart le faltaba esa discursividad que le es propia al buen amante, pues el Don Juan de Mozart no es un hombre culto capaz de poseer el espíritu de una mujer. No es capaz de hacer que ella descienda a los infiernos. Algo que su Johannes lo hará de forma ejemplar.

---

<sup>142</sup> Soren Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. de Begonya Saez Tajafuerce y Darío Gonzáles, Madrid, Trotta, 2006. p. 120

<sup>143</sup> Ibidem, p. 110

Ahora bien, ¿Por qué hemos decidido volver a esta figura y por qué decidimos introducir algunos elementos de la lectura de Kierkegaard sobre este personaje? Porque Don Juan es un claro ejemplo de cómo una figura estética se convierte en un personaje conceptual, es decir, es una figura que escenifica conceptos filosóficos. Y Kierkegaard fue el primero en hacer de esta figura un personaje conceptual. En su discurso, Don Giovanni encarna el estadio estético. Ahora podemos ver otras figuras o lugares que van apareciendo dentro de las obras de los dos pensadores que nos competen: María Zambrano y Eugenio Trías.

## **El seductor reflexivo**

Desde la Edad Media la figura de Don Juan está emparentada a la figura de Fausto, sus orígenes están dispersos en diferentes leyendas y cuentos medievales. Fausto hace un pacto con el diablo para seducir a una única mujer, mientras que Don Juan mira arrogante a la figura del diablo porque parece no necesitar de él, o en todo caso, encarna una de sus representaciones. En Kierkegaard parece haber una relación orgánica entre Don Juan y el Fausto, como si el segundo fuese una transformación reflexiva de la figura de Don Juan. Si éste es la expresión de lo demoníaco definido como sensualidad, el Fausto es la expresión de lo demoníaco como espiritualidad que queda excluido por el espíritu cristiano.

Kierkegaard parece decirnos que Fausto es un demonio como Don Juan, pero muy superior, a su lado, el burlador de Sevilla asemeja un bastardo del reino de la espiritualidad, su sensualidad, pese a estar espiritualmente determinada por el espíritu, no logra su reconocimiento. Kierkegaard sabe que Fausto es un seductor espiritual, y quizás en ello radique su grandeza. Esta relación entre Don Juan y el Fausto es realmente fascinante aunque en este punto más bien hay que detenerse en la propia versión de Don Juan creada por Kierkegaard, una versión donde confluyen el Fausto y don Juan.

*El diario de un seductor* forma parte de lo que se conoce como *Enten-Elter* (O lo uno o lo otro), al cual pertenecen también los estadios estéticos inmediatos o el erotismo musical, publicado en 1843. El texto sobre los estadios estéticos constituye una de las piezas magistrales de Kierkegaard, en los que, como ya vimos, a partir de la obra de Mozart construye un ensayo acerca del erotismo musical, donde don Juan será el mejor exponente del estadio estético. La primera parte de *Enten-Elter* aparece firmada por A, y el autor del prólogo, quien también se asume como editor, sostiene que en el conjunto de los papeles de A, la figura del seductor se opone radicalmente al seductor reflexivo, que aparece en *El diario de un seductor*. La historia en síntesis parece ser simple, aunque encierra todo un entramado que exige una mirada cautelosa al lector.

El editor y autor anónimo del prólogo encuentra en una gaveta unos papeles. Es lo que conocemos como *El diario de un seductor*. El editor anónimo tiene en sus manos una serie de cartas y un diario, las cartas son de Cordelia, y nunca fueron respondidas. En el conjunto de esos papeles se narra una historia. La de Johannes, el seductor reflexivo. El don Juan de Kierkegaard tiene un su haber una larga lista como todos los don juanes, y de pronto, parece irrumpir una conversión, pero no a la manera del don Juan de Zorrilla, un don Juan que realmente se enamora de Inés, se arrepiente y es salvado por el amor.

El don Juan de Kierkegaard aunque tiene una conversión no se enamora, o al menos su amor no es pasional y sincera como el de Zorrilla sino más bien algo que ocurre en otro plano. Johannes ve a Cordelia y se enamora. Él es un

hombre mayor y Cordelia apenas una niña de 16 años. La sigue en secreto, la acecha, mientras va describiendo cada uno de los momentos, las sensaciones, la espera. Johannes es un hombre culto, inteligente, reflexivo, pero también perverso. Johannes se acerca a Cordelia, se introduce en su vida, incluso le presenta a alguien, observa todo, y disfruta de cada momento. La seduce tan lentamente y con tanta elegancia que es como un sueño, en el que Cordelia se siente plena, feliz, sin saber que Don Juan la está conduciendo hacia un camino que no tiene retorno. Ese es el descenso a los infiernos o íferos que Don Juan planea desde el principio “obsequiarle” para que la vida de Cordelia no sea, después de él, como la de las otras muchachas burguesas de su edad. Johannes o Don Juan habrá marcado para siempre la vida de Cordelia, pues se habrá adueñado de su alma.

Lo que ocurre en *El diario de un seductor* es una reescritura -en el plano de la reflexión, es decir, del lenguaje- del fenómeno de la seducción, del que el autor de los estadios estéticos inmediatos se había servido para analizar tanto el erotismo musical como la dialéctica de la pena, y de pronto, nos presenta un giro reflexivo de la seducción. En *El diario de un seductor*, Johannes no sólo goza personalmente de lo estético, sino que goza también estéticamente de su personalidad y en ese movimiento no sólo poetiza la realidad sino que acaba por ahogarla.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Darío Gonzales, “Introducción” a *Soren Kierkegaard, O lo uno o lo otro*, Trotta, Madrid, 2006, pág. 22.

Johannes es un don Juan reflexivo, a diferencia del Don Juan de Mozart o al Don Juan de Tirso no muestra una agresividad petulante e instintiva ni posee su espíritu dionisiaco. Es más bien un Don Juan cercano al Fausto; Johannes no seduce a Cordelia para poseerla carnalmente, sino para adueñarse de su alma. Johannes es un don Juan espiritual que goza de la situación poética de la realidad, la cual es retomada bajo la forma de reflexión poética. Johannes la acecha, la observa, calcula cada uno de los pasos que va a dar antes de acercarse a ella, y una vez estando cerca, lleva el discurso a un punto en el que instauro en el alma de Cordelia aquello que la llevará a descender a los ínferos de su ser: “Cuando yo haya llevado las cosas al punto en que ella haya aprendido qué es amor y qué es amarme, el noviazgo se romperá como forma perfecta y ella me pertenecerá”.<sup>145</sup> Cordelia desciende a los infiernos porque es consciente de que ha entrado en un laberinto del que no puede salir, y peor aún, del que no quiere salir; ahí radica su descenso a los infiernos. Y Johannes desde el principio es consciente de ello. De hecho escribe en su diario “de nada sirve que su carrera tenga muchas salidas, pues en el preciso instante en que su angustiada alma cree ver ya la penetrante luz del día, resulta que se trata de una entrada, y así, cual espantada bestia salvaje perseguido por la desesperación busca sin cesar una salida y encuentra sin cesar una entrada para dirigirse de nuevo a sí mismo”.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup>Sören Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, Trotta, Madrid, 2006, pág. 375

<sup>146</sup> Sören Kierkegaard, *Op., Cit.*, pág. 299

Johannes es un personaje que mantiene siempre la capacidad de analizarse. El Don Juan de Kierkegaard pierde espontaneidad pero adquiere una posición de dominio que le permite analizar cada situación, pero también le permite conocerse a sí mismo, y tal vez sobre todo le permite disfrutar de cada instante; es como si su goce pendiera del recuerdo y de la planeación de cada paso que va a ejecutar. Se mira y se habla a sí mismo, establece un dialogo consigo mismo. El saber dominarse y limitarse procurando barruntar de antemano las emociones, le permite representarse los posibles efectos que éstas pueden tener en él o en los otros. Pareciera que el Don Juan de Kierkegaard nos estuviera diciendo que la seducción no tiene como fin la satisfacción de un capricho o el goce carnal, sino el logro de una vivencia estética, la cual, implica la superación del nivel exterior y cotidiano de lo real.

## ***Eugenio Trías y Don Juan.***

Quién a la pasión se entrega  
también se entrega a la muerte  
**Eugenio Trías**

Lo primero que resalta de la lectura que hace Eugenio Trías de Don Juan es que está pensando en la versión de Mozart -Da Ponte; no ve en Don Juan una figura propia de la cultura española, su lectura no está marcada por la Generación del 98 como en el caso de María Zambrano, no parece seducirle la versión de Zorrilla aunque sí haya menciones al Don Juan de Tirso de Molina. A Trías le interesa más bien el carácter universal de la figura de Don Juan, por eso va directamente a Don Giovanni. Si el tema del amor-pasión es uno de los más universales, Don Giovanni, en tanto imagen o figura de la pasión, “algo” debe poder decirnos sobre el tema.

La figura de Don Juan aparece en dos momentos en el discurso de Eugenio Trías. La primera vez para escenificar junto con Tristán e Isolda el concepto de la pasión, ahí, Don Juan aparece como una sombra de esas figuras ‘plenamente logradas de la pasión’. Mientras que su segunda aparición, en *El canto de las sirenas*, está marcada por la teoría de los tres cercos de la filosofía del límite, y por tanto tiene de fondo el sistema que Eugenio Trías fue

construyendo durante décadas. Se podría decir, que en su primera aparición la figura de Don Juan constituye un *topos* en el que Trías intenta descifrar los secretos de la pasión, mientras que en la segunda pareciera que se subraya la presencia de la otra voz, de la voz que viene del más allá del cerco del aparecer. De hecho, el subtítulo de ese apartado de *El canto de las sirenas* dice mucho del análisis que encontramos ahí “La belleza y la muerte”.

El *Tratado de la pasión* pertenece a la primera etapa de su pensamiento y posee el mismo tono que *Meditación sobre el poder*, *La dispersión*, *Drama e identidad*, *Filosofía y carnaval*. Se trata pues del Trías joven, antes del sistema, antes del descubrimiento del concepto de límite y mucho antes de que emprendiera la aventura filosófica que marca su obra a partir de la segunda mitad de los años ochenta. Si bien es cierto que Eugenio Trías, a diferencia de Zambrano, construyó un sistema filosófico no hay que olvidar el significado que tiene el arte y la literatura en el desarrollo de su filosofía, y muy particularmente en las obras que preceden al descubrimiento de la idea del límite.<sup>147</sup> En sus primeros libros, el joven Trías salta de un *topos* a otro con un manejo del lenguaje y escritura que seducen inmediatamente a los que se acercan a él por vez primera. A diferencia de María Zambrano, Eugenio Trías muestra un marcado interés por la literatura alemana, aunque en su obra

---

<sup>147</sup> Eugenio Trías nunca dejó de pensar a través de los *topoi* que encontraba en el arte, el cine, la literatura, la música, etc., hay nociones centrales de su discurso que provienen directamente de los lugares del cine o de la literatura, conceptos como *Vértigo*, o el espacio luz.

aparezcan también Calderón de la Barca, Cervantes, y otros, su fascinación por E.T.A. Hoffmann, Goethe o Thomas Mann es indiscutible.<sup>148</sup>

## Figuras de la pasión *versus* figuras del deseo

Desde sus primeros trabajos Eugenio Trías intuye que el nuevo suelo metafísico exige una reivindicación del fondo pasional como fuente de conocimiento y creación. Libros como el *Tratado de la pasión* van a propugnar que el ser es pasional, que el ser es pasión. En ese libro Trías sostendrá que todo lo que atañe a la ontología tiene que ver directamente con “lo erótico”, y cuando echa mano de este término está pensando en la filosofía platónica.

El joven Trías propugna una filosofía de deseo, del *eros*. Y no se refiere solamente a una dimensión patética del pensamiento, ni a una emotividad sentimental que se adopte al discurso de la razón, sino de la polarización erótica de la persona y de su mundo, es decir, de la realidad misma. En su discurso pues, la pasión no es pensada como negativa respecto al poder y la

---

<sup>148</sup>Otro elemento central en el discurso de Trías es su pasión por el cine. En *El árbol de la vida*, Eugenio Trías narra su pasión juvenil por el cine. Esa pasión inicial lo llevó a coleccionar anuncios de cine publicados por el periódico barcelonés *La Vanguardia* en el intervalo que va desde los diez a los catorce años. El joven Eugenio Trías soñaba con ser director de cine, transcurrían entonces años del franquismo. Eugenio Trías iba dejando la adolescencia cuando se estrena una de las películas más emblemáticas de Ingmar Bergman, *El orzuelo del diablo*, en la que el mítico Don Juan aparece preso en una eterna repetición en alguna cámara del infierno cuando de pronto es enviado a la tierra por Satán, para seducir a la casta Britt-Marie, hija de un pastor protestante. La película de Bergman rescata el tema de Don Juan subrayando algunos elementos, aunque ya mencionados por otros, nunca tan eficazmente puestos como en esta película, estos elementos son el hastío y la repetición como parte de un personaje que durante siglos había encarnado los juegos de la seducción. Eugenio Trías fue un gran admirador de Ingmar Bergman, y casi dos décadas después del estreno de *El orzuelo del diablo*, reintroduce dentro del discurso filosófico a la figura de Don Juan.

acción que de éste se deriva, sino como la contraposición que permite que el poder se exprese propiamente, expresión que, al mismo tiempo, no suprime a la propia pasión sino que la enaltece.<sup>149</sup> Algunos de sus lectores han visto en el sujeto pasional el punto de partida para toda su reflexión filosófica, de ahí la importancia de un libro como el *Tratado de la pasión*, donde justo desarrolla la categoría del amor pasión como un elemento central de su reflexión filosófica.<sup>150</sup> El *Tratado de la pasión* aborda un tema que nos atañe a todos en algún momento. ¿Qué es la pasión? ¿Qué es el amor-pasión? ¿Por qué yo amo y el otro no me ama?, e intenta desarrollar el tema del amor-pasión tomando como referente al personaje que ama en toda historia de amor. Se podría decir que es una defensa, en un primer momento, sobre aquel que ama, frente al que no ama ¿quién tiene el poder? ¿El que ama o el que no ama? La tradición que ha marcado las jerarquías del poder ha puesto su mirada en el papel del verdugo, el propio Nietzsche dice en la *Genealogía del poder* “ver sufrir produce placer, hacer sufrir, produce más placer”,<sup>151</sup> siendo pues, el agente del sufrimiento quien descarga su poder sobre un inferior.

Sin embargo, pareciera que esa tradición olvida que desde la posición de víctima se puede también ejercer y descargar poder,<sup>152</sup> pese al rol

---

<sup>149</sup> Crescenciano Grave, *La existencia y sus sombras*, UNAM, México, página 34

<sup>150</sup> D. Los Santos, *El sujeto pasional como punto de partida de la reflexión filosófica de Eugenio Trías*, (Tesis doctoral inédita), País Vasco, 2013.

<sup>151</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral; un escrito polémico (Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift)*, Alianza editorial, Madrid, 1975, p. 75

<sup>152</sup> El término ‘poder’ guarda una polisemia que en castellano es difícil de detectar. En francés se muestra con toda su vivacidad, en la distinción de *puissance* y *poivoir*. Es decir, hay un poder en el sentido de *puissance*, que tiene de referente al célebre esfuerzo o *conatus* de

aparentemente pasivo de quien se halla en dicha posición. ¿Qué tal si la víctima experimenta excelsos goces en su rol, es decir, qué tal si disfruta ser víctima?<sup>153</sup> Para Trías en el amor-pasión el poseído (por la pasión) se sitúa inevitablemente en posición de víctima.

El *Tratado de la pasión* no entraña una definición clara y delimitada sobre qué se deba entender por amor-pasión, sino más bien Eugenio Trías acude a una serie de figuras o lugares (*topoi*) creados por la literatura, por el drama, el cine, etc., para su reflexión; su intención es sorprender a la pasión en el instante mismo en el que inviste al sujeto, es decir, en el momento exacto en que la pasión posa sus garras en el cuerpo de su víctima. El análisis de lugares (*topoi*) como Don Juan, Tristán e Isolda, Fausto, Romeo y Julieta, entre otros, le permitirá acercarse a la naturaleza de la pasión. Son pues, los lugares del arte y la literatura los que le dan el escenario del que extraerá sus conclusiones, su concatenación de ideas, sugerencias, que conducen a un dios del amor.

La pasión, al igual que el ser en Aristóteles, se dice de muchas maneras. En el amor existen jerarquías, hay diferentes tipos de amor, el amor-pasión no es el mismo que el amor-cortés o el amor griego, aunque guarden cierta conexión. Para quien pretenda hacer una historia sobre el amor, o una historia

---

Spinoza; y otro, entendido como dominación. Eugenio Trías intenta en su libro *Meditación sobre el poder* distanciar o deslindar *poder* de *dominación* (*poivoir*).

<sup>153</sup> Eugenio Trías sostiene que el papel del verdugo y víctima no tiene correspondencia necesaria en la escala de las jerarquías del poder, de manera que la víctima es muchas veces quien, sin dominar, ejerce y expresa poder, incluso silenciosamente o través del más absoluto mutismo. En el discurso del amor-pasión el que domina es la pasión, pero esa tiranía, ese dominio, hace que la víctima exprese y afirme máximamente su poder, su *puissance*.

de las diferentes figuras del amor, debe diferenciar claramente la distancia que existe entre el amor griego, y el amor entendido como pasión. El amor griego tiene un aspecto unilateral y no recíproco, en el sentido de que casi siempre es sólo el amante el que es poseído por el dios del amor, mientras que el amado, el objeto de amor, no siempre es sujeto de amor a su vez: “El que es amado no ama a su vez o no tiene por qué amar”<sup>154</sup>, el amado es ante todo objeto de amor del amante.

Si revisamos el libro *Amor y Occidente* de Denis de Rougemont<sup>155</sup> la historia con la que abre este libro nos sitúa justo en el escenario donde Eugenio Trías encuentra las figuras mejor realizadas del amor-pasión: Tristán e Isolda. Resulta ser la ‘oscura’ Edad Media la que le proporciona a Trías el material para su discurso, sin embargo, no hay que olvidar otras figuras que comparten ciertas características con ellos, como por ejemplo Calixto y Melibea o Abelardo y Eloísa. El punto es que los elementos (amante y amado) involucrados en el escenario donde acontece el amor-pasión sufren la misma posesión pasional. El amor pasión es un amor recíproco. Aquí es donde la figura de Don Juan comienza a ser una sombra del amor pasión, una sombra de Tristán; pues a la historia de Don Juan le falta un elemento, al menos en las versiones de Tirso, Moliere, y particularmente en la de Mozart. No así, en la versión de José Zorrilla, ese elemento es “el amor recíproco”. ¿Don Juan realmente ama? En la versión de Zorrilla podemos ver que Don Juan “sí ama” o mejor dicho “llega a

---

<sup>154</sup> Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*, Mondadori (ed. Bolsillo), Barcelona, 2013, pág., 27

<sup>155</sup> Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, trad. De Ramón Xirau, CONACULTA, México, 1993.

amar”, con lo cual la hipótesis romántica “Don Juan busca en todas las mujeres a la mujer ideal” se comprueba; esa mujer ideal, en Zorrilla, está encarnada en la figura de Doña Inés. En las otras versiones esta figura no aparece. No aparece el amor recíproco. Las mujeres aman a Don Juan pero Don Juan no las ama. Hay que subrayar, sin embargo, que la versión de Zorrilla entraña también otro elemento que repercute directamente en la supervivencia o muerte del mito de Don Juan, y se trata del tema del arrepentimiento o de la conversión. Es decir, un don juan que se enamora, un don juan que se arrepiente, deja de ser don juan, y por tanto, a lo que estaríamos asistiendo en Zorrilla es a la muerte misma del mito de Don Juan.<sup>156</sup>

Volvamos al tema del amor-pasión. En el poema de Gottfried von Strassburg,<sup>157</sup> encontramos a Tristán acudiendo en diversos momentos al reino de Irlanda; el poema nos presenta una escena donde Tristán (herido) aparece bajo el cuidado de Isolda madre e Isolda hija, ésta última descubre su verdadera identidad, descubre que debajo de su faz y nombre falsos se esconde el enemigo que le dio muerte a Morold, el hermano de la reina de Irlanda. El signo delator es la espada, e Isolda, hija, lo descubre. Hay un momento en una escena en la que Tristán está acostado, malherido e inconsciente, e Isolda aparece sigilosamente, levanta la espada con intención de darle muerte, y en el preciso instante en que sus manos temblorosas se disponen a clavar la espada

---

<sup>156</sup> Cfr. José Lasaga Medina, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

<sup>157</sup> Cfr., Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, trad., Victor Millet y Bernd Dietz, Siruela, Barcelona, 2001.

sobre el pecho de Tristán, de pronto éste abre los ojos y algo cambia. Lo que acontece en esa escena es una trasmutación en el alma de Isolda, de pronto se ha enamorado “de sus bellos ojos”, según la versión de Strassburg. Esta escena es paradigmática para Eugenio Trías, porque es justo el momento donde la Pasión domina al personaje, borrando sus deseos de venganza y odio. “Poca cosa puede hacer (el protagonista de la pasión) para resistir a esa afección, ese afecto que insiste en él sin apenas poder ofrecerle resistencia.”<sup>158</sup>

La pasión es algo que continuamente se crea y recrea, pero asimismo la pasión se destruye y autodestruye cada vez. La historia de Tristán e Isolda es emblemática en ese sentido. Su historia demuestra cómo la pasión se pone obstáculos a sí misma, incluso encontramos un pasaje en el que Tristán e Isolda se encuentran solos, y están acostados el uno al lado del otro, y hay una espada de por medio; la simbología que entraña esa espada pareciera revelarnos que son los propios amantes los que se ponen obstáculos entre ellos.

El amor pasión, fenómeno que literalmente recogen los mitos de Tristán e Isolda y Romeo y Julieta, es una forma de amor inconfundible, que Trías caracteriza pormenorizadamente. El amor pasión constituye una enfermedad, un padecimiento, algo que se sufre. El sufrimiento es quizá el carácter más sobresaliente de esta experiencia de amor-pasión: se apodera del sujeto como una fiebre subitánea, provocada por el destello de un detalle nimio en apariencia (“unos ojos que me miran”) y que acaba convirtiéndose en un mundo, para desembocar en una experiencia lindante con la muerte: el duocidio por amor.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*, Taurus, Madrid, 1997, p. 59

<sup>159</sup> Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005, 108-109pp.

Lo que intenta Eugenio Trías al acudir a estos *topoi* (Tristán e Isolda, o Don Juan) es mostrar que el amor-pasión se tiene a sí mismo por objeto, es amor que ama al amor, anhelo que sólo desea anhelar.<sup>160</sup> Por lo mismo, la satisfacción de este anhelo puede ser vista por los propios amantes como una suma desgracia y una muerte verdadera del alma. Nadie se imagina a Tristán e Isolda felizmente casados, ni a Don Juan arrepentido. De hecho, cuando se introducen estos elementos en la estructura de esos *topoi* se puede hablar de la muerte misma de estos mitos.

Las figuras de la pasión se ven en la necesidad de huir de la propia pasión a cada instante, pero esa huida entraña un movimiento que al parecer le es intrínseco; la pasión huye de sí sólo para encontrarse nuevamente consigo misma. Tristán vuelve a encontrar una y otra vez a Isolda, a diferencia de Don Juan, quien se enfrenta a una sucesión de rostros que representan a la eterna mujer que siempre huye. Tristán e Isolda son la imagen de “la fidelidad a toda prueba, frente a pasión gozosamente afirmada en la infidelidad también a toda prueba; pasión por un hombre, un único hombre y por una mujer, una sola mujer, frente a la pasión por todas las mujeres.”<sup>161</sup> Don Juan será siempre la sombra de Tristán, los dos encontrarán en la muerte la verdadera consumación

---

<sup>160</sup> “Don Giovanni es, quizá, junto con Tristán e Isolda de Wagner, la más genial incursión en el eros pasional. El que nos constituye, y a la vez nos destituye y destruye. El que azuza nuestro querer con la tea encendida de un deseo inextinguible. Por esta razón ambas óperas hermanas y antagónicas rivalizan con escasa competencia en la capacidad perturbadora que provocan sobre nuestros sentimientos y formas de vida. Corroen e iluminan a un tiempo nuestros hábitos morales”. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pág. 169.

<sup>161</sup> *Óp. cit.*, p., 61

de la pasión. Estas figuras comparten un lazo con Calixto y Melibea,<sup>162</sup> Romeo y Julieta. La muerte parece ser la resolución absoluta para dos sujetos que quieren ser uno mismo. Tristán e Isolda hallan una muerte celestial como dos llamas que ascienden al cielo; mientras que Don Juan no puede tener sino una muerte infernal.<sup>163</sup>

Aunque Tristán y Don Juan compartan muchos rasgos del amor-pasión, hay una distancia enorme que los separa. Es posible que Don Juan sea más bien una figura del deseo que una figura de la pasión, o en todo caso es una fallida figura de la pasión. Para entender esto, preguntémosnos ¿cuál es la dialéctica de Don Juan? ¿Cómo se desplaza esta figura dentro del discurso del amor? Intentemos una posible respuesta. El sujeto (Don Juan) desea al objeto (llámese Doña Ana, Doña Isabel, Aminta, etc.) y se satisface en la negación de la entidad y subsistencia de ésta. Esa negación es la satisfacción, el consumo, la destrucción. Es probable que Don Juan marque para siempre la vida de ellas, pero ellas no marcan la vida de Don Juan porque él no es un coleccionista, sino que una vez que obtiene lo que desea, enseguida lo destruye y continúa su andar. Don Juan no es un coleccionista de mujeres porque el hecho de coleccionar algo significa otorgarle a ese objeto u objetos cierta identidad y

---

<sup>162</sup> En *El sueño creador* de María Zambrano encontramos un pequeño apartado titulado “La Celestina, una semitragedia” donde se lee “Amor y muerte estaban unidos en el simbólico pájaro cuya visión la raptó [...] Calixto murió primero; se retiró como un pájaro que desaparece en la muerte, tal como había aparecido en la vida, al modo de un pájaro de la muerte que, para ser completamente necesitaba saciarse en el amor”, María Zambrano, *El sueño creador*, Universidad Veracruzana, México, 2010, pág. 114

<sup>163</sup> Dentro de la tradición de los don juanes el único que se salva de ir al infierno es el Don Juan de Zorrilla, y eso porque Don Juan Tenorio se enamora de Doña Inés, y se arrepiente de su vida pasada. Y aunque su historia de amor no puede realizarse, al final, Dios se da cuenta de los sufrimientos de los que su corazón fue presa, y le perdona de ir al infierno.

valor, es volver a mirar los rostros en el recuerdo, y Don Juan no recuerda a ‘sus’ mujeres. De hecho, el elemento de los números que aparece en versión de Mozart, en boca de Leporello: “tantas ha conquistado en Nápoles, tantas en...” en realidad los números demuestran que sus conquistas no tienen un nombre, son simplemente números; no entrañan ese valor que un coleccionista le adjudica a sus objetos.

En la órbita del deseo de Don Juan cuando el movimiento concluye, recomienza de nuevo; el deseo insiste, se reproduce. Después de que Don Juan deja a la número 27, aparece una 28, la cual está destinada a sufrir idéntico destino que la anterior. Si tomamos en cuenta las versiones más conocidas de Don Juan, (Tirso, Mozart, Zorrilla) no alcanzamos a ponernos de acuerdo si Don Juan llega a ser una presa de la pasión como Tristán e Isolda, o si es más bien, una figura del deseo. Lo único claro es que sí cumple la sentencia “quien a la pasión se entrega también se entrega a la muerte”.<sup>164</sup>

La versión de Lorenzo Da Ponte- Mozart entraña un carácter sumamente trágico, pues comparte con otros héroes el hecho de asumir categóricamente su destino. No huye ni muestra temor.<sup>165</sup> Y lo vemos claramente escenificado en dos momentos, el primero cuando le dice a su criado (Leporello) que prepare un cubierto más para su invitado, ese que vendrá del otro lado, del cerco hermético; y el segundo, cuando Don Juan acepta la invitación del Comendador

---

<sup>164</sup> Eugenio Trías, *Op,cit*, pág.,127

<sup>165</sup> En la versión de Tirso de Molina en realidad Don Juan se condena por su excesiva confianza en su “Si tan largo me lo fías”, pues, como todo buen personaje del Barroco español es un hombre creyente, que sabe que irá al infierno por sus actos, pero en un futuro muy lejano; al final de la obra, cuando ya está con la estatua del Comendador, Don Juan intenta “confesarse” pero la estatua le dice que ya es demasiado tarde.

para la cena que se celebrará en el cementerio; para ese momento, Don Juan sabe que no hay salvación posible para él. De hecho, su única opción sería el arrepentimiento, pero como una buena figura trágica, Don Juan no se arrepiente; asume su tragedia y su destino, sabe que “quien a hierro mata a hierro muere”.

## ***Il Don Giovanni* de Mozart: belleza y muerte**

La figura de Don Juan reaparece en uno de los últimos libros de Eugenio Trías *El canto de las sirenas*; reaparece igual y distinto a la vez, igual en el sentido de que el autor sigue viendo en él una de las figuras más potentes de la pasión, y distinto porque el foco de atención parece no estar puesto ya en el tema de la pasión sino que, como el subtítulo mismo de ese apartado lo anuncia “La belleza y la muerte”, la segunda lectura de Eugenio Trías sobre Don Juan está marcada por la teoría de los tres cercos.

*El canto de las sirenas*<sup>166</sup> es una obra monumental, que recupera algunas referencias a trabajos como “Sobre el concepto de drama”, “Goya y Beethoven”, etc. No es un libro de música, o no sólo es un libro de música, sino particularmente un libro de filosofía. Por tanto, el apartado dedicado a Mozart no se trata de una biografía musical ni de un comentario a su obra, sino que ahí hay muchos conceptos en juego; conceptos como “la cita”, desarrollado ampliamente en *La edad del espíritu*,<sup>167</sup> o la teoría misma de los cercos, es decir, en el texto sobre Mozart encontramos frases como “Don Juan acude a la

---

<sup>166</sup> *El canto de las sirenas* presenta veintitrés ensayos, ordenados cronológicamente, haciendo un recorrido de cuatro siglos de música (occidental), es decir, abarca desde finales del Renacimiento hasta la música postserial. Comienza con Claudio Monteverdi y finaliza con Iannis Xenakis.

<sup>167</sup> Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000.

cita”<sup>168</sup>, “El Comendador es un emisario del cerco hermético”, etc., frases que adquieren sentido pleno si se leen teniendo como referente la filosofía del límite.

Al inicio de este apartado mencionábamos que el *Tratado de la pasión* pertenece a la primera etapa del pensamiento de Eugenio Trías, ahora debemos señalar que la segunda etapa de su pensamiento está marcada por el descubrimiento y desarrollo del concepto del límite, aunque si bien es cierto que hay elementos que lo anunciaban ya en libros como *La filosofía y su sombra*, es hasta *Los límites del mundo* (1985) cuando la noción de límite aparece en escena.<sup>169</sup> Después se sumarán otros libros como *La lógica del límite*, *La aventura filosófica*, entre otros, en los que Trías procede a pulir el concepto de límite.

---

<sup>168</sup> En *La edad del espíritu* encontramos siete categorías a través de las cuales se revela el símbolo (la matriz del espíritu). La tercera corresponde a la categoría del encuentro, es decir, la cita entre la presencia sagrada (que pertenece al cerco hermético) y el testigo (humano). Esta revelación tiene lugar en el cerco fronterizo, el lugar donde puede consumarse el símbolo. La cita, se trata pues de una hierofanía, una revelación, un mensaje quizás que recibirá el testigo. Eugenio Trías realiza una detallada exposición del significado de este ‘encuentro’ en diversas tradiciones religiosas. Aquí la pregunta es, ¿puede nuestro personaje (Don Juan) verse como un ‘testigo’ que termina siendo un depositario de la revelación sagrada? Como este personaje nace en una tradición católica (la Contrarreforma) en muchos sentidos entraña un argumento moral y religioso, es una escenificación de un profanador-aventurero-asesino-violador que sin que lo esperara recibe un castigo del más allá. Podría decirse que “muere demasiado pronto”, siendo que él esperaba recibir alguna clase de castigo en un tiempo muy lejano (eso es lo que denota su frase ‘Si tan largo me lo fías’). La escena donde se representa el encuentro entre Don Juan y la estatua tiene lugar en un espacio previamente preparado, la casa de Don Juan y después el cementerio. Se trata de dos invitaciones a cenar. Dos invitaciones pactadas. En la primera, tal reinaba el escepticismo, pues no se sabía bien si la estatua del Comendador acudiría porque podría tratarse sólo de una alucinación lo que Don Juan ve cuando profana la tumba del comendador.

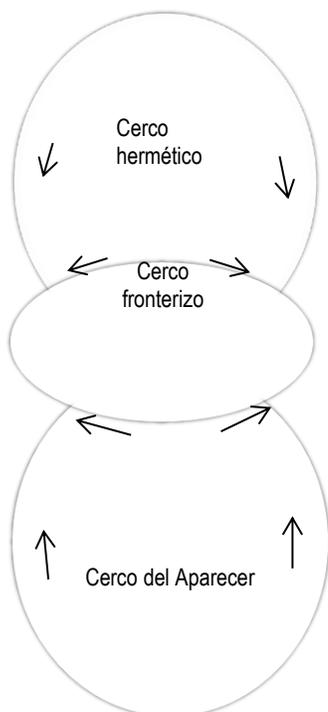
<sup>169</sup> Si los sistemas filosóficos fueran una especie de escenarios teatrales y cada uno de los conceptos personajes que van entrando en escena hasta que de pronto uno de ellos roba todo el escenario, entonces diríamos que en el caso de Eugenio Trías ese personaje tendría que ser el concepto de límite.

Voy a sintetizar algunos puntos sobre la filosofía del límite y después continuaré con la lectura de *Il Don Giovanni* presente en *El canto de las sirenas*, esto para entender las referencias que aparecen en su segunda lectura de Don Juan. Para empezar, hablar del límite en términos filosóficos no es un tema nuevo, y consciente de eso, Eugenio Trías dialoga con la tradición, se aproxima pues a la idea del límite desde la herencia filosófica moderna, que de Kant a Hegel, y de éste a Wittgenstein se había detenido a pensar el límite; sólo que para estos autores en la idea de límite primaba siempre un carácter restrictivo y negativo, además de que se le daba únicamente un carácter lógico o epistemológico y lógico-lingüístico. Frente a éstos, Eugenio Trías piensa el límite en términos ontológicos. ¿Cómo se explica el problema del límite desde la ontología? La teoría de los tres cercos, nos proporciona elementos visuales para entender esto. El límite lo es siempre del cerco del aparecer (conocido también como mundo), y en referencia a algo (igual a X) que Eugenio Trías denomina cerco hermético (que también podríamos llamar mundo de lo sagrado, o el Arcano).<sup>170</sup> Para explicar esto, él solía dibujar tres círculos entrelazados, dos de ellos definidos y determinados, aunque uno más que estrecho que el otro, y un

---

<sup>170</sup> El cerco del aparecer no agota la totalidad de lo que hay, siempre y cuando se entienda que no todo cuanto hay es de índole mundana. Existe también el ámbito que excede, en radical trascendencia, al orden del aparecer; que se sustrae, sin por ello convertirse en mera nada, a toda demostración o patencia fenoménicas. Lo cual no equivale a afirmar que no pueda ser objeto de ninguna experiencia. Muy al contrario, se anuncia ya como doble misterio de un origen que antecede a todo nacimiento y de un sentido final respecto al cual la muerte es tránsito. Aunque sea con el estatuto de una referencia en fuga, ese más allá presiona sobre el cerco del aparecer, lo cerca o asedia.

tercer círculo espectralmente difuminado.<sup>171</sup> Estos cercos no son estáticos, sino que además de moverse ejercen presiones y embestidas unos respecto de otros, de ahí que los círculos aparezcan con pequeñas flechas que indican esa “agresividad” que les es propia.



Entonces se trata de tres cercos, el cerco del aparecer, el cerco hermético y el cerco fronterizo; Trías piensa que éste último es el garante de que existan en realidad los otros cercos, pues la experiencia con el mundo (cerco del aparecer) y con lo sagrado siempre se da desde el cerco fronterizo. Ahí es donde habita el

---

<sup>171</sup> No hay que olvidar el origen de la palabra círculo, *circa* en latín, y que sugiere ya la idea de cerco. El cerco del aparecer es la región de lo que existe, el cerco de cuanto aparece y se da. Este cerco se abre a las experiencias a partir o desde el cerco fronterizo; que desde él establece las proximidades y distancias, las cercanías o lejanías.

ser del límite, nosotros mismos, los límites del mundo. La intención de Trías al usar esta metáfora es para comprender la naturaleza limítrofe de nuestra condición, pues nosotros somos los confines del mundo. Y el límite no es algo externo, extrínseco sino que lo encarnamos, y lo habitamos. Eso somos. Vivimos azuzados y agujoneados por el doble traspaso: de la naturaleza al mundo y del teatro o laberinto de este mundo hacia el enigma.<sup>172</sup>

El cerco fronterizo, lugar de mediación, es también el lugar fundacional, el que se proyecta en los dos cercos extremos, que se trazan ambos con él. En él se aloja el ser del límite, en él tiene lugar la cita del habitante del límite con el cerco hermético, desde él puede tener lugar una colonización cosmológica o racional del cerco del aparecer por parte del habitante del límite.<sup>173</sup>

¿Qué metaforiza el cerco hermético? La ciudad del dolor, la morada de los eternamente muertos. Sea lo que sea, ese algo permanece oculto, su ser oculto es en parte algo que lo define, no le está permitido saltar de un cerco a otro, y cuando lo hace, cuando un elemento que pertenecía al cerco hermético sale de él y atraviesa la frontera, es cuando adviene lo siniestro, “aquello que debiendo permanecer oculto de pronto se revela”.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Eugenio Trías, *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004, pág., 20

<sup>173</sup> Eugenio Trías, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Destino, Barcelona, 2001, pág. 91

<sup>174</sup> Esta tesis aparece ya en *Lo bello y lo siniestro* donde Eugenio Trías hace un análisis exhaustivo de lo siniestro, apoyándose en Schelling, Kant y su idea de lo sublime, así como en la *Umheimliche* de Freud.

La muerte no comparece, no es una evidencia del cerco del aparecer, aunque los muertos sí aparezcan, es decir, que pueden aparecer en la forma del habla, los muertos aparecen como aquellos de quienes se puede hablar, pueden ser invocados a través de las palabras o de la imaginación, pero fácticamente nunca aparecen. La manera en que el *Don Giovanni* de Mozart representa ese salto que se da del cerco hermético al cerco fronterizo es a través del recurso de la doble voz, la voz que viene del más allá (del cerco), una voz que proviene directamente de la morada de los muertos, y que no se irá sin llevarse por lo que viene. El Comendador no retornará a los infiernos sin Don Juan, eso es seguro.

Para Eugenio Trías, *Il Don Giovanni* no sólo representa el punto culminante de la historia o de las versiones de Don Juan sino también constituye una obra perfecta imposible de superar incluso por su propio autor.<sup>175</sup> *Don Giovanni* tiene la estructura de una comedia, que termina en una tragedia. “El humor desborda en las escenas del aterrorizado Leporello, en una ambientación de novela gótica, a la luz de la luna, pasada la medianoche. Un escenario asistido por estatuas de muertos que parecen vivos. De repente una de esas estatuas rompe su hierático silencio, mueve la cabeza para afirmar o

---

<sup>175</sup> “Toda gran obra de arte inventa o funda un género propio y específico. Los géneros, y hasta la forma general misma (la ópera en este caso), nunca volverán a ser lo que eran en y desde la gestación fundacional de un acontecimiento artístico de primera magnitud. Eso es lo que sucede con el *Don Giovanni* de Mozart.” Eugenio Trías, *Op. Cit.*, 168.

decir sí a la invitación a la cena de Don Giovanni, e inicia un parlamento tan lacónico como espeluznante”.<sup>176</sup>

Las dos lecturas de Eugenio Trías sobre la figura de Don Juan coinciden en que acercarse a esa obra de arte, *Don Giovanni* de Mozart o *El convidado de piedra* de Tirso, no es otra cosa que arriesgarse a reconocer las raíces más oscuras o los pliegues más escondidos de nuestro propio deseo. Don Juan es una figura que nos fascina porque entraña la belleza y el terror hermanados. Los seres humanos envidian a Don Juan y desean ser como él pero les fascina sólo la mitad de él, la mitad que tiene que ver con el placer y la libertad, la otra mitad les causa horror.

Para el espectador de la obra, tanto del Don Juan de Tirso o de versión operística de Mozart, aquello que ve escenificado ante sus ojos despierta toda clase de sentimientos. En su libro sobre las figuras del individualismo moderno Ian Watt sostiene que Don Juan encarna la imagen de una individualidad trunca o fallida. Es la imagen de alguien que quiso llevar su individualidad hasta las últimas consecuencias en un escenario político, histórico y religioso totalmente adversos. Don Juan representa una fuerza que atraviesa el discurso del amor destruyendo todo a su paso. A Don Juan ni siquiera le importa la fama de buen amante. Vemos que el Don Juan de Tirso ni siquiera es un gran seductor. El Don Juan de Tirso viola, o se hace pasar por otros para poder estar con las mujeres que desea. “Don Juan piensa que puede romper sin ningún riesgo las leyes laicas mientras dure su brevedad en la tierra; habrá de sufrir

---

<sup>176</sup> *Ídem.*

por toda la eternidad cuando, de acuerdo con las doctrinas de la Contrarreforma, el convidado de piedra haga su dramática demostración de que a Dios no hay quien burle”.<sup>177</sup>

El Don Juan de Mozart es alegre y calavera como el de Tirso, pero con la diferencia de que es un hombre casado, cuya mujer, Doña Elvira, lo persigue clamando justicia. El espectador se siente fascinado y a la vez aterrado por esa figura que atraviesa los escenarios cometiendo infinidad de ultrajes, imponiendo su poder.<sup>178</sup> Pero, hay un sentimiento de venganza que poco a poco se va apoderando del espectador. Nos identificamos de pronto con aquellos que persiguen a Don Juan buscando justicia. En su segunda lectura, Eugenio Trías parece mirar la historia de Don Juan desde la teoría de los tres cercos. El único que puede ejecutar esa venganza que buscan los detractores de Don Juan proviene del cerco hermético.

¿Qué representa pues Don Giovanni? ¿Qué pretendemos al acudir a un *topos* como éste? Con la figura de Don Juan reconocemos nuestra propia humanidad; nuestro sentimiento de piedad por el otro o los otros. “En el mismo endiablado personaje en quien habíamos ido descubriendo su progresivo avance

---

<sup>177</sup> Ian Watt, *Mitos del individualismo moderno*, Cambridge University Press, pág. 127

<sup>178</sup> Un tema central en las obra de Tirso de Molina es la salvación por arrepentimiento. Es frecuente ver en sus obras que si el personaje se arrepiente incluso en el último minuto de su vida Dios puede escucharle y perdonarle. El tema del arrepentimiento también está presente en el don juan, de hecho, la frase “si tan largo me lo fiais” lo confirma, pues Don Juan tiene planeado arrepentirse en el último minuto de su vida. Esto al final no puede darse, pues, según vemos en la versión de Tirso, la estatua del comendador no la da tiempo para arrepentirse. Y al final Don Juan se condena por una excesiva confianza. En otras obras de Tirso, por ejemplo en *Condenado por desconfiado*, podemos presenciar que el malvado personaje de Enrico se salva gracias a su fe en Dios, mientras que el virtuosísimo Paulo es condenado por haber pedido a dios una señal de que su destino está entre los elegidos.

acelerado hacia lo más avieso y ruin, o hacía la más gélida insensibilidad ante el dolor ajeno, o ante el sufrimiento que es capaz de perpetrar e infringir sin rechistar, sin cortaste en lo más mínimo”.<sup>179</sup> Se despierta pues una especie de catarsis cuando por fin, vemos al siniestro personaje del comendador arrastrar a Don Juan hacia los infiernos.

En la escena del cementerio, la reparación de los daños se produce desde el más allá de los límites del mundo: “Los estrictos límites que permiten, a través de complejas mediaciones, la precaria comunicación entre los distintos cercos (entre vivos y muertos) que constituye nuestra realidad, pero que evitan también la impía promiscuidad de lo sagrado y lo profano, parecen haberse fracturado; la comparecencia de la estatua de parlante los hace trizas.”<sup>180</sup>

Fernando Pérez Borbujo en sus recientes estudios sobre la figura de Don Juan insiste en la imposibilidad de representar a Don Juan dentro de la historia de la pintura. Don Juan parece no tener un rostro sino muchos. En el apartado anterior mencionábamos una pintura que realizó Francisco de Goya de Don Juan pero en ese cuadro el verdadero protagonista parece ser la espectral figura del Comendador. El cuadro representa “la cita” entre Don Juan y una fuerza que pertenece al cerco hermético. Ese contacto, como sabemos acabará en tragedia.

Don Juan no tiene un rostro en particular, su figura encarna la frase “*ego contra mundum*”, parece imposible que haya encarnado alguna vez en la

---

<sup>179</sup> Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pág.178.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pág. 179

realidad.<sup>181</sup> Es un sueño por tanto, o si se quiere una especie de espíritu dionisiaco que se mueve de un lugar a otro como una epidemia; Don Juan no tiene rostro, Don Juan tiene el nombre más genérico, Juan sin miedo, Juan don nadie. Don Juan no tiene un rostro en particular. Don Juan podría usar la misma frase que el demonio si se le preguntase por su nombre “Mi nombre es legión”.

---

<sup>181</sup> “Don Juan no sale de su especie, porque no procede de la vida real. Viene de la fantasía, como Don Quijote o Celestina. Lo ha engendrado el sueño. Es un mito.” Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina (ensayos en simpatía)*, Espasa Calpe, Madrid, 1963, p. 91

**APENDICE**

*Ego contra mundum*

Vive para ti solo, si pudieras;  
Pues sólo para ti, si mueres, mueres.  
**Francisco de Quevedo**

### *Ego contra mundum*

Uno de los temas constantes del Barroco es la pregunta por el yo, aquello que hoy conocemos por identidad personal, así lo demuestran tanto los planteamientos filosóficos como la literatura de la época.<sup>182</sup>El Don Juan de Tirso de Molina justo encarna la tesis “*ego contra mundum*” y pertenece a esa época en la que la pregunta por el yo comienza a ser fundamental. Aunque existe una notable confusión sobre la fecha en la que fue escrita, el ejemplar más antiguo que se conserva de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* se encuentra en Barcelona y está fechado en 1630,<sup>183</sup> es decir, pertenece en toda

---

<sup>182</sup> Cfr. José M. González García, “La cultura del barroco: figuras e ironías de la identidad”, *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, Universidad Michoacana, Año IV, Número 7, Enero 2003, ISSN 1665-3319, Morelia, 117-154 pp.

<sup>183</sup> Blanca de los Ríos sostiene que Tirso de Molina escribió unas 400 obras de teatro, de las cuales sólo han sobrevivido unas 83; sobre *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, De los Ríos señala que es posible que esa obra haya sido representada en 1616, fecha en la que está comprobada que Tirso de Molina estuvo en Sevilla.

su entidad a la literatura del Siglo de Oro español, una época que sido nombrada también el Siglo de la Melancolía.<sup>184</sup>

Si consideramos esa edición de 1630 eso significa que es contemporánea del *Discurso del Método* de Rene Descartes publicada en 1637, lo cual nos sitúa en ese escenario donde el protagonista es el yo: “se le estudia en múltiples campos, a ese microcosmos que se concibe ser el hombre (el tópico, procedente de la Antigüedad, del microcosmos, sirve para subrayar el carácter autónomo que a tal ser se le reconoce). Se le estudia para saber cómo es, lo cual resulta equivalente, bajo el dominio de la mentalidad moderna, a estudiar cómo funciona, o cómo se comporta. ‘Naturaleza averiguar pretendo/ quién soy’ empezamos leyendo en una de las canciones de tipo filosófico de Enríquez Gómez. Es ésta, formulada de una u otra manera, desde uno u otro ángulo de los muchos que su polifacética estructura presenta, una pregunta que resuena por todas partes, por las páginas de incontables autores en el siglo XVII, hasta el famoso pasaje de *Discurs de la methode*, en el que Descartes le imprime una nueva dirección, sin que por ello se deba olvidar el enraizamiento barroco de la misma”.<sup>185</sup> Pero más que la duda cartesiana, lo que me interesa aquí son esas figuras literarias que nacieron en la época y que configuran toda una serie de

---

<sup>184</sup> El Siglo de Oro español se suele situar entre los siglos XVI y XVII, por lo que pareciera estar atravesado por la línea divisoria de 1600 entre el Renacimiento y el Barroco. En 1605 se editó la primera parte del Quijote, y en un intervalo de 30 años posteriores se escribieron algunas de las obras más emblemáticas, por citar, La vida es sueño de Calderón de la Barca se estrenó en 1635, mientras que *Fuenteovejunta* es de 1619, y al parecer la primera edición de *El Burlador de Sevilla* de Tirso se editó en 1630, aunque pudo representarse antes. El Siglo de Oro español está situado en uno de los periodos históricos más fascinantes de la historia de España, pues es inseparable de términos como la caída del imperio español, así como de la Contrarreforma.

<sup>185</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975, pág. 348.

preguntas o problemáticas propias de la filosofía. Es decir, Segismundo elucubrando sobre la realidad o la ensoñación de la vida humana o ese otro personaje, también de Calderón (en *Eco y Narciso*) que se encuentra en medio de un bosque e ignorando todo sobre sí mismo y sobre la vida en sociedad se pregunta "...ignorando quién soy y qué modo tengan que vivir los hombres". A ellos se sumarían los personajes de Baltasar Gracián,<sup>186</sup> así como la figura de Don Juan de Tirso de Molina, que aunque nunca se pregunta por sí mismo, escenifica otra de las caras del descubrimiento del yo.

En su estudio sobre el Barroco, José Antonio Maravall sostiene que todos los grandes protagonistas de Shakespeare, en tanto creaciones de una antropología barroca, son seres en constitutiva soledad, clausurados sobre sí mismos, sólo tácitamente relacionados con los demás: "para cada uno de ellos su yo es una ciudadela o una prisión".<sup>187</sup> Algo semejante también observa en la literatura española de la época, pues Segismundo, Don Juan o el propio Quijote

---

<sup>186</sup> *El Criticón* de Baltasar Gracián, publicado originalmente en tres partes en 1651, 1653 y 1657, abre con una conversación entre Critilo (el hombre de juicio) y Andrenio (el hombre natural) en el que el tema central es la pregunta por el yo. El naufrago Critilo arriba a la isla en la que encuentra a un individuo criado por las bestias, y al que le otorga un nombre, le enseña a hablar y le pregunta por su identidad. Nada sabía ese hombre de la vida en sociedad, nada sabía de las relaciones humanas, y la primera vez que Andrenio puede expresarse dice "Yo ni sé quién soy ni quién me dado ser, ni para qué me lo dio: qué de veces, y sin voces, me lo pregunté, me lo pregunté a mí mismo, tan necio como curioso! Pues si el preguntar comienza en el ignorar, mal pudiera yo responderme. (...) La primera vez que me reconocí y pude hacer concepto de mí mismo me hallé encerrado dentro de las entrañas de aquel monte que entre los demás se descuella, que aun entre peñascos debe ser estimada la eminencia". Baltasar Gracián, *El Criticón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. 16

<sup>187</sup> Pensemos por ejemplo en Hamlet, cuando descubre que su tío va a usurpar el lugar de su padre, guarda silencio, calla como si algo creciera en su interior. Incluso antes de ver la sombra de su padre, Hamlet le comenta a su amigo Horacio que le parecer que ve a su padre, y cuando el amigo le cuestiona responde "Con los ojos del alma, Horacio." Hamlet es uno de los personajes de Shakespeare atacados por la melancolía, la cual se acrecienta cuando habla con la sombra de su padre, que deambula hacia el fondo del teatro y logra que su hijo lo siga; descubre la verdad: Su padre ha sido asesinado por su hermano. Al saber esto, Hamlet se encierra en sí mismo, se clausura; Claudio, el rey, no sabe que alguien más conoce su secreto.

encarnan esa clase de personajes cerrados en sí mismos, en su locura, en su sueño o soledad.

José Antonio Maravall expone detalladamente la relación entre las personas y la sociedad barroca, y de cómo la conciencia social de crisis que pesaba sobre los hombres en la primera mitad del siglo XVII suscitó una visión del mundo en la que encuentra expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sentían abnegadas. “Estamos ante un mundo social compuesto de unidades individuales, cerradas como mónadas comunicables, cuyas interrelaciones pueden compararse a los simples choques entre dos bolas de billar, por unas bolas que al chocar pudieran deformarse o destruirse”.<sup>188</sup> Esta idea de mónada trasladada en el plano personal, es decir, el hombre como una mónada, reflejaría una soledad comunicable. Habría que señalar también que la *Monadología* de Leibniz pertenece también a la misma época, aunque uno de los primeros textos en los que Leibniz menciona el vocablo ‘mónada’ fue en una carta a Miguel Ángel Farbellé, escrita el 13 de septiembre de 1696, la teoría de la monadología es posterior de 1700. Pero no es el tema aquí, lo que me interesa es esa caracterización del hombre barroco como una mónada social en la que tanto insiste José Antonio Maravall; me interesa ese individuo carente de sentimientos personales, aislado de los demás con los que no puede mantener ningún tipo de relación que vaya más allá del propio interés. Pareciera que el hombre barroco fuese una especie de máscara dentro de una sociedad profundamente enmascarada, una sociedad que parece estar

---

<sup>188</sup> José Antonio Maravall, *Op.cit.*, pág. 416

convencida de que la persona no existe más que en el personaje y que el disfraz es la verdadera realidad.

Otro elemento que se ha usado para comprender la sociedad barroca es la figura del *Teatrum Mundi*, que aunque presente en otras épocas, habría encontrado su perfecta realización en la sociedad del barroco, pues pareciera que ésta eleva, al teatro y a la máscara, como principios de vida pública y privada. Al respecto, Maravall señala que el dominio del individuo sobre sus propias pasiones lo lleva a ser un buen actor en el teatro del mundo de la corte barroca, y un artista del disimulo de uno mismo y en desentrañar las intenciones ajenas. El más práctico saber barroco sería pues disimular y aparentar, en conocer el propio yo y ser, al mismo tiempo, un artista en el encubrimiento de las propias intenciones y en desentrañar las voluntades e intenciones ajenas.

Ese insalvable mundo de las apariencias dentro de la sociedad barroca y la condición de mónada que recubre al hombre se relaciona con ese carácter de sueño que se le confiere a la existencia individual en la cultura barroca. Segismundo, Don Juan, el Quijote, cómo se relacionan, qué rasgos comparten entre ellos, ¿el ser una especie de mónadas? Entre la figura creada por Tirso y la de Cervantes hay algunos elementos muy interesantes que voy a mencionar más adelante.

## *Don Juan en el Siglo de la Melancolía*

Así suele llamarse al tiempo que transcurrió desde mediados del siglo XVI hasta iniciada la segunda mitad del XVII, y que evidencia una larga y traumática etapa en las sociedades europeas, y que gracias a la literatura y al arte podemos tener una comprensión de las diversas formas en cómo la melancolía se introdujo en la cultura. Esta etapa es donde se fija el sentido de la melancolía moderna. Las profundas tensiones de la época, derivadas fundamentalmente de la emergencia férrea y el asentamiento de las ortodoxias religiosas, hacen de esa melancolía un fenómeno bastante generalizado en las sociedades renacentista y barroca, que asisten en los países de mayor fricción y represión a una eclosión creativa asombrosa en el arte, el pensamiento y la literatura, como una válvula descompresora de un estado febril, ansioso, que libera el espíritu humano a través de su más alta capacidad de creación.

“¿Quién es? /¿Quién ha de ser?/ un hombre y una mujer”. Estas palabras encierran uno de los elementos para entender a la figura de don Juan, el don Juan barroco, que salta por primera vez al escenario en una época convulsa, pero que también ha sido reconocida por su carácter festivo, teatral y melancólico. ¿Cuántos de estos elementos están presentes en esa figura que Tirso de Molina llevó al teatro?

“¿Quién es?/ ¿Quién ha de ser? Un hombre y una mujer”, la imposibilidad que muestra esa figura de individualizar, de reconocer al otro como una persona que lleva un nombre y de conocerse a sí mismo como ente individual.<sup>189</sup> El Don Juan de Tirso es un ser indeterminado, “¿quién eres?”- le pregunta Isabela, y él responde “Un hombre sin nombre”. Una de las intuiciones de María Zambrano,<sup>190</sup> al escribir sobre este personaje, es que Don Juan representa la encarnación del absolutismo en la existencia individual, Don Juan es una mónada según ella; fuera de él no existen los otros. Sólo un personaje que no presenta fisura alguna puede ver a los otros como seres indeterminados, “un hombre y una mujer”, “un hombre sin nombre”. ¿Don Juan encarna el sentimiento de una época?

Históricamente hablando la figura de don Juan pertenece a la sociedad cortesana, una sociedad sometida al absolutismo monárquico.<sup>191</sup> Una sociedad que tiene su propia manera y formas de entender y de comportarse dentro de la vida pública. Preguntarse por la figura de Don Juan es preguntarse también

---

<sup>189</sup> Don Juan “es incapaz de amar, aunque sea temporalmente, a un tipo fijo de mujer. Busca a la mujer como sexo. [...] Su actitud es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente, y también la actitud del macho de casi todas las especies animales. [...] Cuando el rey, atraído por los gritos de la duquesa burlada, pregunta que qué sucede, Don Juan, con profunda exactitud biológica, contesta ‘¿Quién ha de ser? Un hombre y una mujer; es decir, no dos individuos, Don Juan e Isabela, sino dos sexos frente a frente.’ Gregorio Marañón, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1955, pág. 76

<sup>190</sup> Cfr., María Zambrano, *España, sueño y verdad*, Edahasa, Barcelona, 67-79pp.

<sup>191</sup> El absolutismo es un fenómeno generalizado en Europa, en Francia y España, y corresponde al siglo XVII, su cuya particularidad reside en que el poder del monarca es absoluto. Si antes había un contrapeso con las instituciones eclesiásticas, las crisis de la religión ocurridas en la época marcan un giro nunca antes visto. Aunque no siempre, las guerras de religión refuerzan el absolutismo, al establecer una religión entre poder y la religión de los súbditos. El momento histórico de España es de decadencia. Y el aparato de poder es imperfecto, por lo que se podría decir que el absolutismo en España fue imperfecto. En esta época se atraviesan la contrarreforma y el barroco, y la monarquía se presenta como defensora de la fe, el rey se asume como defensor de Dios.

por la sociedad cortesana que lo vio nacer, y por una serie de tópicos propios de la época. En uno de los ensayos sobre las figuras de la identidad barroca, José Manuel Gonzales García analiza una serie de tópicos, que intentan explicar las formas de percibir y comprender el mundo. El barroco muestra la culminación de un largo proceso histórico de conversión de una sociedad guerrera a una sociedad cortesana. “Este largo proceso –iniciado en los siglos XI y XII y culminado sólo en los siglos XVII y XVIII- significa una transformación de los impulsos individuales en el sentido de contención, de un autocontrol basado en el miedo a la disminución o a la pérdida de prestigio social, significa la interiorización de las acciones sociales y la transformación de las coacciones externas en autoacciones”.<sup>192</sup> En este contexto es que se hallaban inmersos los hombres del siglo XVII y con cuyos elementos tenían que hacerse su existencia personal. Es pues, este contexto el que ve saltar a ese Don Juan tan peculiar que es el de Tirso de Molina. Como el título mismo de la obra lo anuncia *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, bien podríamos tomar el término “burlador” como sinónimo de “violador”; hay que recordar que si bien en casi todas las versiones de Don Juan no les interesa establecer ningún tipo de vínculo afectivo, el de Tirso es particularmente extraño, no le importa la forma o el medio para obtener lo que desea, sino el objeto. Poseer el objeto sin importar más nada. No le importa tampoco un tipo de mujer en particular ni su estatus social, puede ser una duquesa, o una campesina. Le da lo mismo. Tampoco es un personaje reflexivo, no es un seductor, no seduce a

---

<sup>192</sup> José M. González García, *Op. Cit.*, pág. 119.

sus mujeres, en él la seducción no se da en el lenguaje. La palabra no es su arma. Nunca lo veremos recitar fragmentos poéticos como el de Zorrilla. Es como un animal que al ver al objeto de su deseo lo único en lo que piensa es en poseerlo, no importa si tiene que violarlo, o si tiene que hacerse pasar por otro. Cuando Isabela lo recibe en su aposento lo hace creyendo que se trata de su prometido. El personaje de Tirso es un ser sumamente lujurioso, jamás se enamora ni piensa en la consecuencia de sus actos; ni siquiera le importa tener fama de buen amante, lo que él quiere a toda costa es gozar: “esta noche he de gozadla” parece ser su único principio. ¿Será también un personaje melancólico? Hay una tesis atribuida a Aristóteles.<sup>193</sup> que sostiene que los melancólicos son lujuriosos, al parecer esta idea estuvo muy viva durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, dos periodos que en los que Europa fue testigo de las más sangrientas y crueles torturas desatadas por la cacería de brujas; muchas veces una mujer que padecía la *acedia cordis* era tratada como bruja. De hecho, se tenía la creencia de que las brujas tenían sus vulvas siempre húmedas porque en cualquier momento podían tener encuentros con el demonio; eran melancólicas y lujuriosas.

Roger Bartra en su estudio sobre la melancolía en el Siglo de Oro menciona un tratado medieval que la mayoría de los médicos del Renacimiento

---

<sup>193</sup> En un texto atribuido a Aristóteles, posiblemente de notas tomadas por Teofastro, que habla sobre la relación aparentemente inherente entre la genialidad y la melancolía, ahí se menciona que los melancólicos son irremediabilmente lujuriosos. El problema xxx de Aristóteles cita a Heracles, Heráclito, entre otros. Recordemos que la teoría del humor melancólico sostenía que aquellos en quienes la bilis era abundante y fría solían tornarse torpes y extraños, mientras que en quienes la bilis era abundante y caliente se volvían maniáticos y gayos, pero sobre todo eran muy amorosos y dados a apasionarse. Cfr. Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006, pág. 39

y Barroco retomaron en sus libros, se trata de un pequeño texto titulado *Tratado del amor heroico* de Amaldo de Vilanova donde se sostiene que un enfermo siempre tenía la expectativa de conseguir placer que consideraba iba a producirle la dama que le había despertado la *tristitia*. Aunque en ese texto no se considera al amor heroico como un tipo de melancolía erótica sino como una obsesión que provoca el deseo de un placer que se quiere satisfacer a toda costa.<sup>194</sup> ¿podría ser esto el síndrome de Don Juan? Vilanova creía que el deseo era el que desencadenaba en el organismo del amante un calor excesivo que afectaba el cerebro hasta llegarlo a secar privándolo de la humedad que necesitaba para que las potencias que solían situarse dejaran de producir los errores que habían propiciado la obsesión del amante; Vilanova recomendaba la eliminación de ese calor causado por un deseo que sólo podía extinguirse mediante su satisfacción en el coito, de ahí que su libro aconsejara una actuación rápida para evitar que el enfermo fuera víctima de la melancolía o la manía. Visto así, pareciera coincidir con el actuar del Don Juan de Tirso, o mejor dicho, el personaje de Tirso escenifica la forma simple en el que este principio se ejecuta.

¿Es también el Don Juan de Tirso de Molina un hombre melancólico? La pregunta puede parecer extraña, sobre todo si tenemos en mente a un personaje que al parecer lo único que le importa es violar las leyes y de poseer

---

<sup>194</sup> Giorgio Agamben llama la atención en que la misma tradición que asocia el temperamento melancólico con la poesía, la filosofía y el arte, le atribuye una exasperada inclinación al eros. Aristóteles después de haber afirmado la vocación genial de los melancólicos coloca la lujuria entre sus características esenciales. El temperamento de la bilis negra tiene naturaleza del soplo, de ahí proviene de que en general los melancólicos sean depravados.

cuanta mujer se atraviesa por su camino. Puede que no lo sea, pero sería bueno tener presente que durante el siglo que vio nacer a Don Juan la melancolía fue una idea fundamental que rebasó con creces los límites de la medicina y permeó tanto la cultura como la política. En su estudio sobre el tema, Roger Bartra sostiene que esta idea estaba tan arraigada que muchos creyeron que el propio Felipe II terminó sus días recluido en el Escorial como un rey melancólico. De hecho, cuando se estrenó la obra *El melancólico* de Tirso de Molina inmediatamente se murmuró que el personaje de Rogelio estaba inspirado en el rey Felipe II. Otra obra emblemática de la misma época es *El príncipe melancólico* de Lope de Vega, que describe la melancolía disimulada de sus personajes como parte de una red de fingimientos cortesanos.<sup>195</sup> En España encontramos grandes manifestaciones de esta condena a los amantes presos de la melancolía: el caso más emblemático es tal vez *La Celestina* de Fernando de Rojas, una obra que sugiere a la melancolía como la causante de la enfermedad erótica de los amantes.

Cabe reiterar que durante el Siglo de Oro se configuran una serie de personajes o lugares (*topoi*) emblemáticos para la literatura barroca como Segismundo, el Quijote, y un poco antes la Celestina. Es una época muy

---

<sup>195</sup> Desde el Renacimiento la teoría humoral había aportado una serie de ideas que la iglesia católica cuando le convenía lo usaba en su beneficio, recordemos el papel que jugó la melancolía, más específicamente la *acedia cordis* en la cacería de brujas emprendida por la Santa Inquisición. De hecho, en el *Libro de la Melancolía* el doctor sevillano Andrés Velásquez señala que uno de los motivos que le impulsaron a escribir su tratado fue para que los exorcistas de la iglesia católica supieran distinguir la melancolía de una posesión demoniaca. En esta misma época, la teoría humoral agregó argumentos para condenar las nuevas expresiones del erotismo, ya que permitió definir al amor mundano como una peligrosa enfermedad; la llamada melancolía erótica.

convulsa en la que se transforman muchos códigos morales e ideales; en esa misma época, el antiguo vicio de la pereza y la indolencia se transvalorizan y se convierte en lo que conoceremos como la melancolía barroca. Según Edgar Wind, el antiguo vicio de la pereza habría sufrido una mutación y transformado en la noble melancolía propia de los privilegiados hombres inspirados. Teresa Scott Toufas sigue esta teoría de Wind en sus estudios sobre la melancolía, y su ejemplo por excelencia es don Quijote, un personaje cuya melancolía es la causa de su locura, pero también de su salud.<sup>196</sup>

El libro *Cervantes y la melancolía*, de Javier García Gilbert, es un trabajo extraordinario sobre como la melancolía atraviesa prácticamente toda la obra de Cervantes, desde *La Galatea* hasta *Los trabajos de Persiles*, aunque, como sostiene el autor, es en *El Quijote* donde alcanza su punto máximo. García Gilbert sostiene que “*El Quijote* resulta ser, en consecuencia, una obra concebida desde y para la melancolía”.<sup>197</sup> Quizá habría que mencionar el origen mismo del sobrenombre del Quijote: el Caballero de la triste figura. Recordemos el capítulo décimo noveno de la primera parte, el episodio del cortejo fúnebre, en medio del camino y de noche, Don Quijote y Sancho caminan en busca de alguna venta donde alojase, y de pronto sale una comitiva que avanza en la oscuridad queriendo rebasarlos, llevan antorchas, y todo parece

---

<sup>196</sup> Estas referencias tanto de Teresa Scott Soufas y su *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, como de Edgar Wind y su *Mystères païens de la Renaissance*, las hemos tomado del libro de Roger Bartra, *Cultura y Melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, del segundo apartado de este libro “Melancolía y Cristianismo. Sobre la Tristeza de Don Quijote”, pp. 151-196

<sup>197</sup> Javier García Gilbert, *Cervantes y la melancolía*, Edicions Alfons el Magnánim, Valencia, 1997.

que escoltan a un muerto; Don Quijote los ataca creyendo que va contra algo maligno. Después de esto, Don Quijote queda excomulgado, entretanto Sancho insiste a su amo a proseguir y buscar un sitio donde alojarse, justo en este momento es cuando le llama: Caballero de la Triste Figura. Y es que bajo la luz encendida de las hachas, Sancho mira la figura de Don Quijote proyectada en las sombras, y de pronto aquella figura delgada, con el cansancio auestas y sobre todo con los ojos hundidos, le parece “la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto (1Q, IXI, 205)”. Desde ahí Don Quijote portara con orgullo su nuevo nombre: el Caballero de la Triste Figura, pero no será hasta en la segunda parte, otra vez en medio del camino y de noche, Don Quijote y Sancho son atropellados por una manada de toros salvajes y se encuentran cansados, derrotados al borde del camino, ahí, un sentimiento de derrota comienza a atacar el alma del Quijote, a esa escena pertenece uno de los fragmentos más conocidos *“Como, Sancho amigo- dijo don Quijote- sustenta la vida que más que a mí te importa y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerza de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo y tú para morir comiendo.”* Don Quijote es consciente, en medio de su locura, que él ha elegido un destino, su destino, que poco a poco se da cuenta que no tiene sentido.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Raymond Klybansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl relacionan las ideas de muerte, melancolía y consciencia de sí, en su libro *Saturno y la melancolía*. Sostiene que mientras más acrecienta la conciencia de muerte la melancolía también crece.

## *Don Juan y Don Quijote*

Don Juan y Don Quijote son hijos de la literatura barroca, aunque el primero tenga sus raíces en las historias y leyendas medievales, tal y como lo ha demostrado Víctor Said Armesto,<sup>199</sup> pero fue Tirso de Molina, ese fraile de la Orden de la Merced quien lo sacó de un sueño ancestral. ¿Tienen algo en común? Tal vez sean más las diferencias que los puntos que los acercan, sin embargo los dos luchan contra el mundo aunque en sentido inverso; los dos salen a recorrer el mundo en un escenario donde los valores caballerescos están desapareciendo irremediabilmente. Don Juan y Don Quijote son dos caballeros, o al menos los dos están impregnados de los ideales caballerescos. Don Quijote cree ciegamente en esos ideales, mientras que Don Juan se mueve en el ámbito inverso de esos valores. Don Juan miente, viola, traiciona y no espera ni quiere encontrar al amor de su vida, mientras que Don Quijote asume uno de los principios de caballería escritos en los estatutos de la Orden de la Banda:<sup>200</sup> “El amor de un caballero hacia una dama debe ser esencial”. Don Juan para ser

---

<sup>199</sup> Víctor Said Armesto, *La leyenda de Don Juan*, S.L.U. Espasa Libros, Madrid, 2001.

<sup>200</sup> “En su libro *Don Quijote como forma de vida* afirma Avella-Arce que ‘la axiología de Don Quijote responde punto por punto a los estatutos de la Orden de la Banda’. Y como ejemplo de ello transcribe la respuesta del caballero a la petición de un don por parte de la princesa Micomicona ‘Yo vos le otorgo y concedo- respondió el Quijote- como no se vaya a cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave’. [...] Los principios por los que se rige el Quijote son los mismos por los que habrían de hacerlo los caballeros de la citada orden, fundada por Alfonso XI hacia 1330, y a la que pertenecía, según la lista de sus primeros componentes que reproduce Fray Antonio de Guevara en el número 40 de sus *Epístolas Familiares*, un caballero llamado Juan Tenorio.” Citado por Jacobo Cortines Torres en “Don Quijote frente a Don Juan”, en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, Núm. 33, 2005, pág. 190

quien es tiene que romper ese principio, mientras que el Quijote hará de Dulcinea su gran invención, su gran redención pero también su condena. El despertar del Quijote, una de sus vueltas a la realidad, tiene que ver precisamente con Dulcinea, cuando descubre que no es la princesa que imaginaba sino una simple campesina. “Lo que más le hirió a Don Quijote, más repugnancia le produjo de la desgraciada campesina en la que se había convertido Dulcinea, fue como él dijo ‘un olor a ajos crudos, que me encalabrínó y atosigó el alma’”.<sup>201</sup> ¿Y a Don Juan qué lo hiere? Aparentemente nada, ni nadie, de hecho su único enemigo es el tiempo, el único al que parece haber confiado. O tal vez, su enemigo fue su propio discurso, pues al final termina sucumbiendo ante la sentencia “quien a hierro mata a hierro muere”, cuando es fulminado por ese gran calor que le produce en su corazón la estatua del Comendador.

En su libro *Mitos del individualismo moderno* Ian Watt los define como encarnaciones de la tesis *ego contra mundum*, pues aunque sean personajes disimiles, representan la primera definición de individualismo que da el *Oxford English Dictionary*: “sentimiento o conducta egocéntrica por principio...acción o pensamiento libre e independiente; egoísmo”.<sup>202</sup> Obviamente hubo, antes de ellos, otros personajes dominados por sus egos; Ian Watt menciona a Sócrates y a Julio Cesar como otros ejemplos, sin embargo, cree que Don Juan y Don Quijote son hombres resueltos, inquebrantables en su decisión y concentran

---

<sup>201</sup> Jacobo Cortines, *Op.Cit*, Pág. 201

<sup>202</sup> *Cfr.* Ian Watt, *Mitos del individualismo moderno*, Trad. Miguel Martínez-Lage, Cambridge University Press, Madrid, 1996, 131-149pp.

todos sus recursos psicológicos en una sola línea argumental, ya sea la caballería o en quebrantar las leyes. Los dos tienen un ego exorbitante, y lo que tratan de llevar a cabo es algo que nadie ha hecho antes; se trata, dice, de una elección tomada libremente.

Lo que me interesa resaltar es que son personajes que escenifican un concepto, una idea, en sus distintas variantes; la pregunta por el yo que la modernidad vio nacer. Es como si absorbieran un sentimiento que fue gestándose en la época, ellos no lo nombran teóricamente porque su destino era representarlo, encarnar aquello que otros desde la filosofía fueron asentando como temas propios de esa época. Don Juan, el Quijote, Segismundo, entre otros, parecen ser la representación, la encarnación de aquella duda por la existencia que fue configurándose dentro de la filosofía; lo hacen a su manera, son personajes cerrados en sí mismos, en su locura, en su sueño o en su soledad. Encarnan finalmente los ideales de una época, o tal vez más que ideales, los sueños y temores; muestran pues rasgos de aquella cultura, la cultura barroca, en la cual se hallaban inmersos y con cuyos elementos tenían que hacerse su propia existencia personal los hombres del siglo XVII.

## Conclusiones

Pensar a través de los lugares no es algo privativo de la filosofía española del siglo XX, de hecho usar figuras literarias o estéticas para acercarse a un problema, que de otra forma habría sido imposible, es un rasgo que la filosofía ha utilizado en numerosas ocasiones. Acudir a los lugares (*topoi*) de la literatura o de la cultura popular para pensar problemas propios de la ontología nos muestra un diálogo profundo entre la filosofía y la literatura.

En nuestro país llama la atención la forma en cómo Emilio Uranga en su análisis del ser del mexicano usó como eje motor narrativo la poesía de López Velarde,<sup>203</sup> la justificación que daba Uranga de esta inclusión en el análisis del ser del mexicano resulta irreprochable pues “la palabra del pensador y del poeta nombran el ser y al nombrarlo lo hacen surgir a una nueva vida. La vida a la que surge es la vida de las posibilidades, la dimensión de los proyectos y de los planes”.<sup>204</sup> Para Uranga recurrir a los poetas para comprender el ser del mexicano, y a través de él, el ser del hombre resultaba ser un procedimiento fructífero. Con el término “Zozobra”,<sup>205</sup> que recogía de la poética de López

---

<sup>203</sup>Cfr. Emilio Uranga, *Análisis del ser del mexicano*, Gob. del Edo. de Gto., México, 1990.

<sup>204</sup> Esto lo escribe Uranga en un texto de 1950 que pasará íntegro a la sección “Poesía” del *Análisis del ser del mexicano*. Emilio Uranga, “El significado de la revolución mexicana” en *México en la cultura*, 19 de noviembre de 1950, p. 3.

<sup>205</sup> “La zozobra remite a los dos extremos. Remite moviendo y no aludiendo meramente. Pero lo que la zozobra tiene quizás de más hondo es un dolor peculiar, un sufrimiento privatísimo. La desgarradura que como inevitable yace en el tipo de ser que revela la zozobra es incurable. No se cierra nunca. Es una hendidura que no puede obturarse, que no cicatriza, una herida permanente.”, Emilio Uranga, *Op.,cit.* p.124

Velarde, Uranga caracterizaba el “encontrarse” fundamental del hombre respecto de su propio ser.

Los filósofos españoles, al acudir a figuras como el Quijote o Don Juan estaban planteando la posibilidad de responder el problema de lo español a través de lugares de la literatura. El problema de este tipo de planteamientos que parten de fenómenos culturales o literarios particulares es el “salto” a lo universal. Sin embargo, como ya lo apuntábamos al principio, el hecho de que la filosofía española del siglo XX haya abordado el problema de España como un problema filosófico no significa que sus pretensiones filosóficas hayan sido meramente localistas, pues parten de la idea de que ningún pensamiento se puede dar al margen de la tradición en la que se inserta ni mucho menos darle la espalda. Pues, no hay pensamiento que no lo sea desde un horizonte de sentido y significación, un horizonte que marca y delimita sus pretensiones, sus objetivos, sus puntos de partida. Más aún, el lenguaje, la lengua en la que se inscribe le abre un horizonte y una perspectiva que anticipa los sentidos que ese pensamiento se propone desentrañar y aun generar.<sup>206</sup>

¿Por qué pensar a Don Juan o al Quijote desde la filosofía? Pensarlos no intentando hacer sólo filosofía de la literatura, sino algo más complejo, la apuesta por una reivindicación de lo simbólico y lo mítico como fundamento

---

<sup>206</sup> Cfr. Greta Rivara Kamaji, “El Quijote y la filosofía española”, en Maria Stoopen (coord.) *Horizonte cultural del Quijote*, FFyL-UNAM, México, 2010, p. 347

del pensamiento; pensar a la literatura, a las figuras literarias y estéticas, como bases intuitivas del pensamiento filosófico.

¿Por qué pensar a través de figuras estéticas? Porque hay realidades que forman parte de la vida, y que merecen ser pensadas, realidades irreducibles al concepto. Realidades ínfimas, que podrían parecer insignificantes, pero que forman parte de la vida humana. Esas realidades que las figuras literarias y estéticas han sabido explorar. Los personajes conceptuales, los lugares, son una forma para que la filosofía se acerque a ellas. Pensar a través de los lugares, a través de personajes conceptuales, abre otro horizonte para la filosofía, porque finalmente no hacen otra cosa que pensar la vida.

Aunque en términos generales, María Zambrano escribió muy poco sobre Don Juan señala uno de los detalles más certeros: era un oscuro germen que dormía en el interior de un pueblo, hasta que alguien tuvo la osadía y el genio de darle forma, de sacarlo a la luz, de abrirle un lugar. Pareciera que nos estuviera diciendo que Tirso de Molina fue sólo un medio para que algo que dormía en el interior de una cultura de pronto se manifestara.

Ahora bien, uno de los aspectos más fascinantes de la figura de Don Juan es que encarna uno de los sueños más recurrentes de la historia de la humanidad, un sueño que atraviesa diferentes culturas y épocas: *siendo hombre de carne y hueso ser como un dios*. Don Juan encarna otra de las metáforas más poderosas del delirio de deificación que nace del fondo más oscuro de la condición humana: “Y como tal, al renacer una y otra vez, en formas distintas muestra la imposible condición del ser humano, como si el ser

hombre fuese un imposible; un empeño imposible que persiste. Y al persistir es porque, en cierto modo, se realiza”.<sup>207</sup>

Si reuniéramos fragmentos de las versiones más conocidas de Don Juan, e hiciéramos con esos fragmentos una sola imagen, tendríamos a un Don Juan-semidiós, un Don Juan que siempre sale valeroso y triunfante de cada situación, que no conoce el miedo.<sup>208</sup> Si a Juan “sin miedo” lo salvó el amor de su amada, a Don Juan nadie lo salva (sólo Inés pero a costa de su muerte). De sus diversas transmutaciones sobresale una que lo muestra inmune a las debilidades humanas: Don Juan parece no sufrir, parece ser la encarnación de la juventud y de la fuerza eternas; amado por las personas que le rodean, por amantes, amigos y hasta enemigos. Don Juan es una potencia seductora y no un hombre. Don Juan es el sueño del que siendo hombre mortal triunfa sobre las leyes de la ciudad, del amor, y del tiempo.

Don Juan parece ser una metáfora de la vida antes de la razón y antes de las leyes, y esto es justo lo que le fascina a Kierkegaard, cuando ve en el *Don Giovanni* de Mozart la encarnación del estadio estético. Don Juan “ama” de una forma muy elemental; el amor para él sólo se expresa a través de la carne. Bien

---

<sup>207</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2002, p. 153

<sup>208</sup> Juan sin miedo es una de las historias más conocidas de los hermanos Grimm. La historia narra la vida de un hombre que no podía sentir miedo. Si el miedo es uno de las defensas primarias para la supervivencia, Juan sin miedo era incapaz de sentirlo. De joven se va de la casa familiar para conocer el mundo y sobre todo para ver si logra sentir miedo. Cuando llega al centro del reino, se encuentra un anuncio donde el rey anunciaba que daría la mano de su hija al valiente que fuera capaz de pasar 3 noches en un castillo encantado. Juan sin miedo logra hacerlo y termina desposando a la hija del rey. Ya casado, un día mientras dormía, la princesa le arroja una jarra de agua fría, y entonces Juan sin miedo despierta aterrorizado y suelta un grito. En este momento descubre la naturaleza del miedo.

lo señalaba María Zambrano cuando sostenía que el sueño que encarna Don Juan es anterior al sueño de la razón, pues él representa el sueño de la carne. El sueño oscuro de la carne y de las entrañas.

Sus actos, juzgados desde la razón, desde la moral, ya la ética pueden parecernos terribles. Don Juan mata, traiciona, viola, engaña, seduce, promete y rompe las promesas y huye. Él, siendo un hombre de carne y hueso, comete los mismos actos terribles que los dioses, ¿acaso Zeus no raptaba a las ninfas, no las engañaba?, ¿acaso no se transformaba en animal para poder seducir?<sup>209</sup> Sin embargo, estos actos representados en Don Juan parecen terribles porque es un hombre. Y debe ser juzgado por la razón y la moral, por las leyes de la ciudad, y finalmente por las leyes divinas.

Por último, si hiciéramos una historia de las ideas donde un personaje encarnara diferentes aspectos del nacimiento y desarrollo de la modernidad: su libertad, su rebeldía pero también su soledad, ese personaje sin duda podría ser Don Juan. Hijo de la literatura del barroco, salta al escenario cuando la idea *fugis mundi* parecía estar en su mejor momento. Huir de la realidad a través

---

<sup>209</sup> Dentro de la galería de dioses griegos, el que representaba a toda la naturaleza salvaje en realidad era Pan. Además de que se le atribuía la generación del miedo enloquecedor, Pan era también el dios de la fertilidad, y la sexualidad masculina. Dotado de una gran potencia y apetito sexual, el Dios Pan se dedicaba a perseguir por los bosques a las ninfas y a las muchachas. *Cfr.* Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008, 402-403pp.

del disfraz volverse otro, representar un papel diferente en el *Theatrum Mundi*.

Don Juan es contemporáneo de Segismundo, y su terrible duda de si la vida es real o sólo un sueño. Segismundo descubre la relación entre la realidad y el engaño, pero sobre todo, encarna al hombre que duda incluso de su propia existencia. Otro de los grandes personajes del *Fugis Mundi* es Don Quijote. El hombre huye de la realidad a través de la lectura. Esta idea se afianzará en la llamada novela romántica, cuando una Madame Bovary escape de la realidad a través de los libros.

En ese escenario del *Fugis Mundi* ¿qué representa Don Juan? El Don Juan de Tirso de Molina salta al escenario también como un artista del disimulo. Justo desde la primera escena, se hace pasar por otro. Sólo así puede poseer a Isabel, quien lo recibe en su aposenta creyendo que era su prometido. En la obra de Tirso, Don Juan se traviste, se vuelve otro, no para seducir, porque no es un seductor, sino para satisfacer su deseo. El Don Juan de Tirso es un semidiós, que hace y deshace al mundo a su antojo. Se cree dueño incluso del tiempo. El Don Juan de Tirso es como un río caudaloso, nada lo detiene, destruye todo a su paso, y tiene que ser el poder divino, bajo la figura de la estatua de piedra que hará justicia. El Don Juan de Tirso cierra mostrando que el hombre puede escapar de todo poder y ley humana, pero no del poder divino.

Pero Don Juan es un personaje que encarna ideas, sentimientos de época, y en menos de 30 años, la versión de Molière lo presenta como un

hombre ateo. Además introduce otro elemento: Don Juan está casado con Elvira, y por tanto es un hombre infiel. Aunque la escena final con la estatua de piedra sigue presente en la versión de Moliere, su Don Juan es demasiado intelectual como para creer en el castigo divino. Su Don Juan es un “hombre de razón”, habla demasiado, y no seduce; es un epicúreo que defiende su libertad y su autonomía moral frente a cualquier poder opresivo. Este Don Juan de alguna forma representa las ideas de su época. Molière se decanta por la crítica de los vicios sociales y por la reivindicación de la libertad individual. Esta es la versión que le servirá de base al libreto de Da Ponte, para el *Don Giovanni* de Mozart. Sólo que el Don Juan de Mozart no es el personaje ateo como el de Molière, sino un ser festivo, aparece como una especie de plaga, seduce porque es la representación de la seducción misma, no es un intelectual, sino una potencia arrolladora, cuando aparece en escena todos los elementos cambian, él contagia la alegría y la pasión. Pero también entraña un aspecto muy interesante de la época: en las bodas de Macetto y Zerlina, en los festejos grita “viva la libertad”. Habría que imaginarse el peligro que representaba ese contagio de “viva la libertad” en una Europa dominada aún por los absolutismos. El *Don Giovanni* de Mozart precede por poco más de una década a la aparición de Napoleón Bonaparte en el escenario europeo.<sup>210</sup>

Don Juan ha sido pues, una especie de espejo en el que el hombre moderno se ha mirado. Pero un espejo que muestra más los sueños que la

---

<sup>210</sup> Mi deuda en esta lectura con el Dr. Fernando Prez Borbujo y su seminario sobre el mito de Don Juan.

realidad. Durante el Romanticismo, con José Zorrilla, vuelve a encarnar una de las ideas de la época: El ideal del amor. El romanticismo parece indicarnos que si Don Juan no se había enamorado es porque no había hallado a la mujer ideal. El Don Juan de Zorrilla se enamora, pero ese amor, el mismo que lo salvara de los infiernos, representara también la muerte del mito de Don Juan, pues un donjuán que se enamora y se arrepiente deja de serlo. ¿Cuál fue el destino de Don Juan después de esto? Todo indica que deviene la decadencia. De pronto aparecen temas como el aburrimiento, el hastío, y finalmente la vejez y la muerte.

## ANEXOS



Fig. 1. Pág. 76  
Francisco de Goya  
Año: 1778¿?  
Colección: Escenas de brujería para la Alameda de Osuna



Fig. 2  
Alexandre-Évariste Fragonard  
Titulo: Don Juan and the Statute of the Commander



Fig. 3  
Eugène Delacroix  
Año: 1840  
Título: *The Shipwreck of Don Juan*,  
Musée du Louvre, Paris



Fig. 4  
Ford Madox Brown (1821-1893)  
Haydée descubriendo el cuerpo de Don Juan

## Bibliografía

- TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.  
\_\_\_\_\_, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1998.  
\_\_\_\_\_, *Pasión y vértigo. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Taurus, España, 1998.  
\_\_\_\_\_, *Los límites del mundo*, Destino, Barcelona, 2000.  
\_\_\_\_\_, *Ciudad sobre ciudad*, Destino, Barcelona, 2001.  
\_\_\_\_\_, *Calderón de la Barca*, Omega, Barcelona, 2001.  
\_\_\_\_\_, *El árbol de la vida*, Destino, Barcelona, 2003.  
\_\_\_\_\_, *El hilo de la verdad*, Destino, Barcelona, 2004.  
\_\_\_\_\_, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.  
\_\_\_\_\_, *Tratado de la pasión*, Edición Bolsillo, Barcelona, 2013.  
\_\_\_\_\_, *La edad del espíritu*, Edición Bolsillo, Barcelona, 2014.
- ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.  
\_\_\_\_\_, *Delirio y Destino*, Mondadori, Madrid, 1989.  
\_\_\_\_\_, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989.  
\_\_\_\_\_, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Colegio de México, México, 1991.  
\_\_\_\_\_, *La confesión. Género literario*, Siruela, Madrid, 1995.  
\_\_\_\_\_, “El eterno Don Juan”, en *Diario 16*, 28.X, 1995.  
\_\_\_\_\_, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 1998.  
\_\_\_\_\_, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 2002.  
\_\_\_\_\_, *Unamuno*, Debate, Barcelona, 2003.
- UNAMUNO, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza, Madrid, 2003.  
\_\_\_\_\_, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

- \_\_\_\_\_, “Sobre Don Juan Tenorio” en *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid, Col. Austral, 1986, 98-105pp.
- \_\_\_\_\_, *El hermano Juan o el mundo es teatro: vieja comedia nueva*, 1a. ed., Espasa-Calpe, 1934.
- \_\_\_\_\_, En torno al casticismo, *Obras Completas* Tomo III, Vergara S.A., Barcelona, 1858.
- \_\_\_\_\_, *Manual del Quijotismo. Cómo se hace una novela y Epistolario de Miguel de Unamuno y Jean Cassou*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, España, 2005.

## **Sobre Don Juan**

- AZORÍN, *Don Juan*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- BYRON, Lord, *Don Juan, I: (Cantos I-V), Volumen 1*, Catedra, Madrid, 2009.
- DA PONTE, Lorenzo, *Libreto para Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, trad. Enrique Prado A., Createspace Independent Publishing Platform, 2014.
- KIERKEGAARD, Søren, *El diario de un seductor*, Losada, Buenos Aires, 2006.
- MOLIÈRE, *Tartufo o El impostor / Don Juan o El festín de piedra*, trad. Carlos R. Dampierre, Alianza Editorial, Madrid, 2014.
- MOLINA, Tirso de, *El seductor de Sevilla y Convidado de piedra*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2008.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio: drama religioso-fantástica en dos partes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998.

## **Bibliografía**

- ABELLÁN, J.L., *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979-1989, 8 vols.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad., Tomás Segovia, Pre-textos, Valencia, 1995.

ARMESTO, S. V., *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, Librería de los sucesores de Hernando, Madrid, 1908.

AZAÑA, Manuel, *Cervantes y la invención del Quijote*, ELR ediciones, Madrid, 2005.

AZNAR Hugo at el., *La Generación del 14. España ante su Modernidad inacabada*, Plaza y Valdés, Madrid, 2016.

BARTRA, Roger, *Cultura y Melancolía – Las enfermedades del alma en el Siglo de Oro*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2001.

BECERRA, Carmen, *Mito y literatura. Estudio comparativo de Don Juan*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, España, 1997.

BELLER, Manfred, “De Stoffgeschichte a Tematología. Reflexiones en torno al método comparatista” en Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, Arco Libros, Madrid, 2003, 101-153pp.

BORNSTEIN, J.C., “Unamuno y Kierkegaard, dos espíritus hermanos” en *Anales del Seminario de Metafísica*, XIXL, Universidad Complutense, Madrid, 1986, 59-71pp.

CACHO, Viu, V., “Ortega y el espíritu del 98” en *Repensar en noventa y ocho*, Biblioteca Nueva, col. Ensayos, Madrid, 1997, 117-171pp.

CASTRO, Américo, “El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos”, en *Hommage à Ernest Martineche. Études hispaniques et américaines*, Editions D’Artrey, París, 1939, 100-102pp.

\_\_\_\_\_, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer y Caralt, España, 1980.

\_\_\_\_\_, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid, 1974.

CEREZO, Galán, Pedro, *El Quijote y la aventura de la libertad*, Biblioteca Nueva, Col. Pensar en español, Madrid, 2016, 528pp.

\_\_\_\_\_, *Claves y figuras del pensamiento hispánico*, Escolar y Mayo, Madrid, 2013, 527pp.

\_\_\_\_\_, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996.

CIRLOT, Victoria, *Figuras del destino: mitos y símbolos en la Europa Medieval*, Siruela, col. Árbol del paraíso, Madrid, 2007.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, “Los personajes conceptuales” en *¿Qué es filosofía?*, trad., Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993 1ed./8ª edición 2009, 63-85pp.

DOUEIHI, Milad, *Historia perversa del corazón humano*, Edhasa, Barcelona, 1999.

GARCÍA Mateo, R., “Don Quijote de la Mancha e Iñigo de Loyola en Unamuno según la *Vida de Don Quijote y Sancho*”, en José Ramón Fernández de Cano (coord.) *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: [El Toboso, 23-26 de abril de 1998]* /, 1999, 127-141pp.

GIRÓN, Lozano, C., *La filosofía del límite como filosofía de la cultura. Un acercamiento a la obra de Eugenio Trías*, FOEM, México, 2015.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Catedra, Letras hispánicas, Madrid, 1980, 812 pp.

GRANDE, Miguel y Ricardo Pinilla (Editores), *Gracián: Barroco y Modernidad*, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2004.

GRAVE, Crescenciano, *La existencia y sus sombras*, Ediciones sin Nombre, México, 2012.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2008, 402-403pp.

GUERRERO, Luis, *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*, Universidad Iberoamericana, México, 2004.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura Comparada*, Crítica, Barcelona, 1998.

GONZALEZ, Valerio, M.A., “Entre filosofía y literatura” en V.V.A.A., *Verdad ficcional no es un oxímoron. Sobre las relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*, Itaca, México, 2010.

\_\_\_\_\_, “El Quijote frente a la Filosofía” en Maria Stoopan (coord.), *Horizonte cultural del Quijote*, UNAM, 1era. edición, México, 2010.

- GUTIÉRREZ, Villasante, L., *El laberinto de Don Juan y otros ensayos*, Félix, Madrid, 1951.
- HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones*, Taurus, Madrid, 1989.
- HAGEN, Oscar, *Patterns and Principles of Spanish Art*, USA, Wisconsin University Press, 1936.
- HANDKE, Peter, *Don Juan (contado por él mismo)*, trad. Eustaquio Barjau Riu, Alianza editorial, Madrid, 2006.
- HAROLD, Bloom, *Shakespeare y la invención de lo humano*, 4ª edición, Anagrama, Barcelona, 2014.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973.
- JOHNSON, Roberta. "The Domestication of Don Juan in Women Novelists of Modernist Spain", Jeanne P. Brownlow y John Kronik (Eds.), *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell UP, 1998, 222-38pp.
- JUNG, Carl G., *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid, 2010.
- KIERKEGAARD, Søren, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, trad. Begonya Saenz y Darío Gonzales, Trotta, Madrid, 2006.
- KLIBANSKY, R., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 2004.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- LASAGA, Medina, J., *José Ortega y Gasset (1883-1955) Vida y filosofía*, Biblioteca Nueva-Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Las metamorfosis de Don Juan. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Editorial Síntesis, España, 2004.
- LIZAOLA, M., Julieta, *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, Ediciones Coyoacán, México, 2008.
- MACCHIA, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Tecnos, Madrid, 1998.

MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

MAESTRO, G., Jesús, “Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno: El Quijote desde la experiencia de la estética de la recepción de 1898” en *ACTAS II, Asociación de Cervantistas*, 1990, ISBN 84-7658-245-5, 241-264pp.

MAEZTU, Ramiro, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina (Ensayos en simpatía)*, Espasa-Calpe, Colección Contemporánea, Madrid, 1963.

MAILLARD, M.L., *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Editions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1997.

MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.

MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 9ª edición, 2002.

MARQUEZ, Villanueva, F., *Orígenes y elaboración de ‘El Burlador de Sevilla’*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Col. Estudios filológicos 264, Salamanca, 1996.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 3ra. Ed., CSIC, Madrid, 1962.

MOLINA, Tirso, *El Burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, Catedra, Madrid, 2009.

MUÑOZ, Jacobo, *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*, Antonio Machado Libros, Col. Mínimo Tránsito, Madrid, 2002.

MURCIA, Serrano, I., *La razón sumergida. El arte en el pensamiento de María Zambrano*, Luso-Española ediciones, Salamanca, 2009.

NAUPERT, Cristina, *La tematología comparista entre la teoría y la práctica. La novela del adulterio en la segunda mitad del S. XIX*, Crítica, Barcelona, 1985.

NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Arco Libros, Madrid, 2003.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire. La République-La Nation-Le France*, Gallimard, Paris, 1997, 3 Vols.

OBBERG, Von, Eilhart, *Tristán e Isolda*, trad., Victor Millet y Bernd Dietz, Siruela, Madrid, 2001.

OROZCO, Díaz, E., *Manierismo y Barroco*, Catedra, Madrid, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones el Quijote*, edición de Julián Marías, Catedra, Madrid, 2002.

\_\_\_\_\_, “Introducción a un Don Juan” en *Obras Completas*, Alianza, Madrid, 1983.

\_\_\_\_\_, *El tema de nuestro tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.

PALLARÉS, Berta, “La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina (contribución a su estudio)” en Dolfi, L. y Galar, E. (eds.), *Tirso de Molina: Textos e Intertextos (Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma, 7-8 de mayo de 2001))*, Instituto de Estudios Tirsianos, Madrid- Pamplona, 2001, 125-178pp.

PELLION, Frédéric, *Melancolía y verdad*, Traducción de Horacio Pons, ed. Manantial, Buenos Aires, 2003, 344pp.

PÉREZ-BORBUJO, Fernando, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*, Herder, Barcelona, 2010;

\_\_\_\_\_, *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*, Herder, Barcelona, 2005.

PRATZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Acantilado, Barcelona, 1999.

RÍOS DE LAMPÉREZ, Blanca de, *Las hijas de Don Juan. Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Ed. Ángela Ena Bordonada, Ed. Castalia, Madrid, 1989, 67-125pp.

RIVARA, Kamaji, G., *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*, Itaca, México, 2006.

\_\_\_\_\_, “El Quijote y la filosofía española” en Maria Stoopem (coord.) *Horizonte cultural del Quijote*, UNAM, México, 2010.

ROUGEMONT, Denis de, *Los mitos el amor*, trad. Manuel Serrat Crespo, Editorial Kairós, Barcelona, 1999.

\_\_\_\_\_, *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau, CONACULTA, México, 2001.

ROZAS, Juan Manuel, *Historia de la literatura. Edad Media y Siglo de Oro*, UNED, Madrid, 1977.

STEINER, Georges, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007.

VIDAL, CALATAYUD, J., “La pobreza del lenguaje: La estética de H.G. Gadamer entre la ontología y la antropología”, en Cristina García Santos y Teresa Oñate y Zubía (coordinadoras), *Hans-Georg Gadamer: ontología estética y hermenéutica*, Dykinson, Madrid, 2005, 491-507pp.

VILANOVA, Antonio, “El antiquijotismo de Unamuno ante el desastre del 98” en Theodor Berchem y Hugo Laitenberger (coordinadores), *El joven Unamuno en su época: actas del Coloquio Internacional: Witzburg 1995*, Junta de Castilla y León, España, 1997, 384pp.

VILLARI, Rosario et. al., *El hombre barroco*, Alianza editorial, Madrid, 1991.

V.V.A.A., *El yo fracturado. Don Quijote y las figuras el Barroco*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

WATT, Ian, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robison Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

WEINSTEIN, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS P, New York, 1967.

WILSON, Knight, G. *Shakespeare y sus tragedias, La Rueda de Fuego*, FCE, México, 1979 (1ª. Ed. en inglés, 1930, revisada y aumentada 1949).

### **Artículos en revistas**

CARRILLO, Castillo, L., “Don Juan: alegoría de una estética. Comentario al Diario de un Seductor de Sören Kierkegaard”, en *Universitas Philosophica*, Vol.2, núm., 3, 1984, 65-75pp.

CARPINTERO, Helio, “Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote” en *Revista de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 30, ISSN 0034-8244, Núm., 2, 2005, 7-32pp.

CORTINES, Torres, J., “Don Quijote frente a Don Juan” en *Boletín de la Real Academia Sevillana e Buenas Letras: Minervae Baeticae*, ISSN 0214-4395, N. 33, Sevilla, 2005, 187-206pp.

FAJARDO, Diógenes, “El Don Juan de Unamuno” en *Theraurus*, Tomo XLII, Número 2, 1987, 370-379pp.

GARCÍA, Dora E., “Entrevista con Eugenio Trías” en *Claves del pensamiento*, Instituto Tecnológico de Monterrey, Vol. 2, Núm., 4, México, diciembre 2008.

GONZALEZ, José M., “La cultura del Barroco: figuras e ironías de la identidad” en *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la cultura*, Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana, Morelia, año IV, Núm., 7, Enero 2003, ISSN 1665-3319, 117-154pp.

MARAÑÓN, Gregorio, “Notas para una biología de Don Juan” en *Revista de Occidente*, núm., II, enero 1924.

MONTAÑO Allier, Eugenia, “Les lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, en *Historia y Grafía*, Núm., 31, Departamento de Historia, 2008, 165-192pp.

PAREDES, Méndez, F., “Las hijas de Don Juan de Blanca Ríos y otros textos: donjuanismo y flamenquismo vs regeneración nacional” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, España. ISSN-e 1139-3637, N°. 35, 2007.

PÉREZ-BORBUJO, Fernando, “Más allá de las apariencias. Las relaciones entre María Zambrano y José Ortega y Gasset”, en *Revista Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Número 13, 2012, 50-58pp.

SALAS, de J. “El quijotismo de Ortega y el héroe en las Meditaciones del Quijote”, *Revista de Occidente*, Número, 288, 2005, 61-80pp.

TORRES, Cortines, J., “Don Quijote frente a Don Juan” en *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, Sevilla, 33, 2005, 187-208pp.

TRAPANESE, Elena, “El caballero de la Locura y su ambigüedad: Don Quijote entre Unamuno y Zambrano” en *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II época, Número 5, 2010, 349-366pp.

**Tesis consultadas:**

LOS SANTOS, D., *El sujeto pasional como punto de partida de la reflexión filosófica de Eugenio Trías*, Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2013.

RIVARA, Greta, *Ontología y humanismo en la obra de María Zambrano*, Tesis doctora en Filosofía, México, UNAM/FFyL, 2001.