

El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano

¡Tal vez aún existe un futuro para la risa!

F. Nietzsche

Resumen:

El estudio toma como referencia el ensayo “El payaso y la filosofía” para establecer una comparación entre Zambrano y Nietzsche sobre el tema de la risa. Cotejando las metáforas del payaso y la del funámbulo en las cuales ambos autores resumen respectivamente las características del filósofo, se evidencian las similitudes y las distancias entre ellos.

Palabras clave: Zambrano, Nietzsche, risa, muchacha tracia, levedad, gravedad.

Abstract:

This study refers to Zambrano’s essay “El payaso y la filosofía” in order to compare Zambrano’s and Nietzsche’s philosophical view on the laugh. By comparing the metaphors of the clown and of the acrobat by which each author resumes the philosopher’s traits, it shows their similarities and differences.

Keywords: Zambrano, Nietzsche, laugh, Thracian girl, lightness, gravity

La inversión de una antigua escena

El ensayo de María Zambrano “El payaso y la filosofía” introduce la imagen del viejo payaso Grok haciendo sonreír a una “multitud inmensa” en un Madrid “ya angustiado, en ese período más angustioso aún que la postguerra, que es la preguerra”. La evocación de aquella sonrisa de meditación y recogimiento que el viejo clown sabía suscitar en gente “de todas las edades y

clases sociales”, abre el paso a los siguientes párrafos, donde Zambrano enuncia un paralelismo entre el payaso y el filósofo:

El payaso mimetiza desde siempre y con éxito infalible el acto de pensar, con todo lo que el pensamiento comporta: la vacilación, la duda, la aparente indecisión. El alejamiento de la circunstancia inmediata, esa que imanta a los hombres [...] Mimetiza esa peculiar situación del que piensa que parece estar en otro mundo, moverse en otro espacio libre y vacío. Y de ahí el equívoco, y aun el drama.

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2008

Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2008

*Università di Firenze. elena.laurenzi@gmail.com

El hombre que piensa comienza por alejarse, más bien por retirarse como él que mira, para ver mejor. Crea una distancia nueva y otro espacio, sin dejar por eso de estar dentro del espacio de todos. Para ver lo que está lejos o detrás, oculto, deja de prestar atención a lo que inmediatamente le rodea; por eso tropieza con ello. Y como se mueve en busca de lo que no está a la vista, parece no tener dirección fija, y como su camino es búsqueda, parece vacilar.

El payaso realiza la mímica de esta situación en forma poética y plástica, o más bien musical; la hace visible cuanto es permitido.¹

Esta representación del payaso como metáfora del filósofo, que tropieza con lo cercano para ver lo que está lejos, contiene una implícita referencia a la escena de Tales y la muchacha de Tracia, que Platón describe en el *Teeteto*:

Éste [Tales, ndr], cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo, al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de las que tenía delante y a sus pies. La misma burla podría hacerse de todos los que dedican su vida a la filosofía.²

Este episodio tiene un carácter fundacional como muestra Hans Blumemberg, que lo coloca en el origen de su “protohistoria de la teoría”. A lo largo de la historia de la filosofía occidental, no cesan de reproducirse variaciones de la misma escena en un auténtico “torrente” de afirmaciones, doctrinas y escue-

las: “un movimiento en la historia que va arrojando productos incesantemente. Y que siempre vuelve al enfoque, acuñado un día, del *theoros*, del espectador del mundo y de las cosas [...] la rareza del espectador nocturno del mundo y su choque con la realidad, que se refleja en la risa de la espectadora del espectador. [...] El encuentro entre el protofilósofo y la criada tracia [...] llegó a ser la prefiguración más duradera de todas las tensiones y malentendidos entre el mundo de la vida y la teoría”.³

En la escena, Platón representaba el choque entre dos mundos –entre dos maneras de estar en el mundo– y entre dos conceptos diferentes de la realidad: el del filósofo (o del teórico), y el del hombre corriente, representado por una mujer, y además sirvienta. La tensión entre los dos –la insensatez de uno a los ojos del otro– tiene en la escena un acabamiento en la mofa de la muchacha que subraya el efecto ridículo del contraste, pero “la incompreensión mutua puede asumir tanto la apariencia de ridiculez como el carácter efectivo de la muerte”.⁴ Cuando Platón escribió el diálogo, de hecho, Sócrates había sido condenado por la polis, y su figura toma relieve tras la representación anecdótica del “protofilósofo” Tales. La rareza del filósofo roza pues el límite de lo trágico, y lo que se anuncia en la risotada que le persigue acaba con facilidad en el odio.⁵

La escena platónica tiene pues un doble argumento: por un lado trata de la distancia entre el mundo de las ideas en el que se mueve el filósofo y la realidad material de las cosas, por la que el filósofo pierde el realismo de la vida radicalmente.⁶ Por otro lado, la

¹ Zambrano, M., “El payaso y la Filosofía” en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, n° 2, Xalapa (México), 1957. Reeditado en *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, n° 4, Barcelona, 2002, pp. 117-120. Mientras no se indique lo contrario, las citas provienen de este texto.

² Platón, *Teeteto*, 174 a. en *Diálogos* vol. 5, Madrid, Gredos, 1988.

³ Blumemberg, H. *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2000, pp. 9, 10 y 18.

⁴ O.c., p. 23.

⁵ O.c., p. 22.

⁶ O.c., p. 27.

escena indica la “falta de socialización”⁷ del filósofo, su alejamiento de las obligaciones comunes, su condición de extranjero en la comunidad y, asimismo, el recelo que le rodea, su carácter sospechoso a los ojos de los demás.

En su ensayo, María Zambrano hace referencia a la problemática socialización del filósofo: “Ante los ojos de la multitud –escribe– nadie más parecido a un imbécil que un hombre que está pensando”. Asimismo, anota las reacciones hostiles que suele desatar este ‘ser’ que no resulta adaptado al medio: la “risa burda en los que sólo sienten halagado su instinto elemental”; o la “impaciencia consuetudinaria” de quienes no entienden la gratuidad de su gesto pensante y consideran que “esto no sirve para nada”; o finalmente, la sospecha frente a su “moverse en otro espacio libre y vacío”, y un recelo que puede originar “el equívoco, y aun el drama”.

Tales paralelismos con la escena platónica resaltan, sin embargo, las diferencias, pues resulta evidente que en el ensayo de María Zambrano la situación está trastornada, casi en una irreverente inversión. La risa ya no aparece como una manifestación de mofa dirigida en contra del filósofo y una sanción de su irremediable distancia de la gente (la “multitud”). El filósofo –o la filósofa, en este caso– no solo asume el desafío lanzado por la risa a la especulación filosófica, sino que se apodera de ella. No se somete a la risa con actitud impotente y resignada, sino de forma activa, protagonista. Y la risa de la gente aparece como un movimiento del espíritu que no aniquila el pensamiento, sino que, al contrario, lo sustenta, lo acompaña, e incluso lo suscita.

Es preciso notar, como añadido, que el lado cómico del filósofo se exhibe en la humilde plaza de un circo, a través de una figura del

arte popular, la del payaso, que en la opinión compartida por muchos analistas del humor representaría la forma más infantil del arte cómico, la menos refinada, elaborada y compleja, la menos intelectual. Me refiero, en particular, al ensayo de Henri Bergson *Le rire. Essai sur la signification du comique*, que María Zambrano posiblemente conocía por lo menos en sus tesis de fondo, pues Bergson fue para ella una lectura constante desde los años universitarios. En su “taxonomía” de las formas de lo cómico, Bergson incluye al payaso en el escalón más bajo como ejemplo paradigmático de lo cómico grosero, en el que se manifestaría lo que el autor considera la esencia misma de lo cómico: la exhibición de lo que en la vida hay de mecánico y automático –“*du mécanique plaqué sur le vivant*”: “el automatismo instalado en la vida”–.⁸ Considerándolo como tal, Bergson excluye el arte cómico de las manifestaciones propiamente artísticas y, para apoyar su tesis, se centra en algunos gestos del payaso –su rebotar como un paquete, su aflojarse como un fantoche– que no parecen derivar de una intención, sino de un automatismo, una especie de “picor interior”. Como si el payaso fuera un cuerpo privado de alma, “una pesada y molesta envoltura, lastre importuno que retiene en la tierra un alma impaciente por dejar el suelo”.⁹

La caracterización que propone Zambrano se coloca en una línea opuesta a la de Bergson: sin entrar en los detalles de las discrepancias entre ambos autores tanto alrededor del tema del arte como del de la risa, me limito a señalar que Zambrano manifiesta una clara intención de rescatar esa figura del arte popular que es “alimento para todos”, “pan de cada día” y, al presentar al payaso como “una de las formas más profundas de conciencia que el hombre haya alcanzado de sí mismo”, hace hincapié precisamente en la levedad y libertad de sus gestos para iluminar su hondo significado filosófico.

⁷ O.c., p. 26.

⁸ Bergson, H., *La risa*, Valencia, Prometeo, 1971, p. 31.

⁹ O.c., p. 44.

Con anterioridad a María Zambrano, otros filósofos, desde finales del siglo XIX, rompieron con la secular tradición que expulsaba la risa del severo mundo del pensamiento, y operaron su rehabilitación en la escena filosófica. Como muestra Rosella Prezzo en su libro *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, la risa insinúa su poder corrosivo en el corazón de la filosofía desde la modernidad (se percibe su eco en los escritos de Giambattista Vico y de Immanuel Kant), pero es a finales del siglo XIX y más aún en el siglo XX cuando se vuelve, para algunos, una dimensión constitutiva de la empresa filosófica. Para autores como Sören Kierkegaard y Friedrich Nietzsche –por citar a dos figuras de referencia para María Zambrano– reír se convierte en gesto pensante, en una dimensión en la que se da (o puede darse) la verdad.¹⁰

Lo que siguen son algunas breves notas en las que quisiera formular una comparación entre María Zambrano y Friedrich Nietzsche sobre el papel que la risa juega en sus respectivas filosofías.

Reír la nada

En el ensayo al que nos referimos, María Zambrano cita el *dictum* nietzscheano “todo lo profundo necesita una máscara” a propósito de la máscara neutra del payaso, de su “rostro inmóvil”. Tanto para la filósofa andaluza como para Nietzsche, la risa no es la antítesis de lo trágico, sino que constituye su envés, su otra cara. La risa brota del dolor, de la conciencia del carácter trágico de la existencia.¹¹

En la obra de Nietzsche, la risa aparece como la explosión liberadora que deriva de la llegada al nihilismo filosófico y moral: la revelación de la nada, la falta de fundamento ontológico del ser y del lenguaje, el abismo producido por la muerte de dios. Se

trata del nihilismo dinámico, no “reactivo”, que descubre, tras la tragedia, la eterna comedia de la existencia, y la torna en risa. Frente a los “difamadores de la alegría” –los que “sospechan de toda alegría, como si siempre fuera infantil o trivial y revelara una insensatez”–¹² Nietzsche recupera la risa como una prerrogativa del “espíritu libre”, una herramienta de conocimiento. En la *Gaya ciencia* –producto de la alianza entre la risa y la sabiduría–¹³ la risa es un arma corrosiva para la deconstrucción de las categorías morales y metafísicas, un instrumento de la devaluación de los valores “supremos” y de su “transmutación”. Y Zaratustra “ríe la verdad”, declarando como falsa toda verdad que no se acompañe de una carcajada.

En Zambrano encontramos también una risa filosófica, que mana de la contemplación de la nada. El significado filosófico del gesto del payaso –estrechamente vinculado a su *vis* cómica– reside justamente en su inconsistencia, en su indicar “una nada en el aire”.

Es el gesto de Charlot que recoge cuidadosamente una gota de champagne con un dedo en la mano, mientras con la otra está vertiendo el contenido de una botella. El que tropieza con un piano de cola por perseguir un vilano o... una nada en el aire. Un vilano o una mariposa... una nada inapresable, perseguida tenazmente, y que se escapa hasta que, al fin, ya la tiene. Pero ¿qué tiene?: una nada.

La libertad del pensamiento –el “espíritu libre”– se manifiesta pues, tanto para Nietzsche como para Zambrano, en la risa que surge de la nada, pues esta nada, el cuestionamiento de todo absoluto, es “un símbolo de la verdad y de la libertad, del espíritu [...], de lo que libra al hombre de ser nada más que un manojito de instintos”.

¹⁰ Prezzo, R., “Il teatro filosofico e la scena comica” en *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Cortina, 1994.

¹¹ Sobre este tema cfr. Rius Gatell, R., “Dell’allegria e del dolore in Maria Zambrano” en Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in Maria Zambrano*, Milán, Bruno Mondadori, 2006

¹² Nietzsche, F., *Aurora*, Barcelona, Alba, 1999, pp. 253-254.

¹³ Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 1988, p. 58.

La levedad y la gravedad

El gesto del payaso que, al perseguir una nada inasible, hace aparecer, como por arte de magia, las cosas (o la posibilidad de las cosas), parece sintetizar la vocación “auroral” de la filosofía poética de María Zambrano que, en algunos textos, adquiere tonos y matices propios del espíritu dionisiaco de Nietzsche. Se trata para ambos de rescatar la realidad de la rigidez de las estructuras conceptuales de la metafísica y de la moral –donde, en palabras de María Zambrano, las cosas aparecen “sometidas como esclavos a quienes está vedado dejar salir de su interior la voz de la alegría, obligados a mostrar su ser solamente bajo un rostro, el de la servidumbre” –, para recuperar, a través de la poesía, el tiempo en el que “las cosas danzaban en libertad, el tiempo de la metamorfosis y de la danza, el tiempo de la gloria de dios”.¹⁴ El poder liberador de la risa se asocia, tanto en Nietzsche como en Zambrano, con imágenes de danza y de metamorfosis que sugieren una búsqueda común de levedad, como condición del desarrollo de la libertad y del pensamiento. Sin embargo, alrededor del tema de la levedad encontramos una primera diferencia fundamental.

Para Nietzsche la función de la risa es suprimir la gravedad, el espíritu de pesadez: “No con la cólera, sino con la risa se mata. ¡Adelante. Matemos el espíritu de la pesadez!”¹⁵ incita Zaratustra, “el ligero”,¹⁶ añadiendo: “a mí, que soy bueno con la vida, pareceme que quienes más saben de felicidad son las mariposas y las burbujas de jabón, y todo lo que entre los hombres es de su misma especie”.¹⁷ La dimensión en la que se coloca el filósofo, y en la que experimenta la levedad necesaria para el pensamiento, es la dimensión

vertiginosa de la altura. En las “montañas más altas” Zaratustra establece su refugio y su propia “patria”: un nido colgado “en el árbol Futuro”, “vecinos de las águilas, vecinos de la nieve, vecinos del sol”, una dimensión para alcanzar “volando”, donde vivir otro género de vida “de la cual no bebe la chusma”.¹⁸ Aunque proclame repetidamente su “fidelidad a la tierra”, la dimensión en la que se asienta le coloca lejos del suelo que pisan las gentes comunes, arriba, suspendido en lo alto.

En las primeras páginas del libro encontramos una representación de esta condición en la figura del funámbulo. El funámbulo es una personificación del filósofo que danza sobre el abismo de la nada en equilibrio precario, y que ha hecho del peligro su propio oficio. Su silueta traza, metafóricamente, la vocación propia del ser humano: “una cuerda tendida entre el animal y el super-hombre”, “un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar”, un ser en tensión y en transición, “un puente y no una meta”.¹⁹

Para María Zambrano, la misma vocación humana de ser puente, pasaje, transición, y la misma búsqueda de la ligereza, condición de la metamorfosis y de la transmutación, no excluyen, sino que presuponen el arraigo, la pertenencia a la tierra, la responsabilidad hacia el mundo. La vida humana se estructura en una tensión entre necesidad y esperanza, entre la gravedad que nos vincula a lo existente y la esperanza que es ansia de superación, manifestación de la trascendencia.

Ya en uno de sus primeros ensayos, “Nostalgia de la tierra”, escrito en 1933, al reflexionar críticamente sobre el abstractismo de la pintura contemporánea, Zambrano pro-

¹⁴ Zambrano, M., “Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis” en *Orígenes*, n° 25, año VII, La Habana, 1950. Reeditado en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, Suplemento n° 2, Barcelona, marzo-abril 1987, p. 32.

¹⁵ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1998 (22ª edición), p.75.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *O.c.*, p. 74.

¹⁸ *O.c.*, pp. 154 y 153.

¹⁹ *O.c.*, pp. 38 y 39.

pone un verdadero elogio de la “gravedad” como la dimensión existencial de lo que pertenece a la tierra, “criatura de su suelo”. La gravedad no se contrapone a la ligereza, porque es la fuerza que nos tiene pegados al suelo la que nos permite el crecimiento, el cambio y hasta el vuelo: “es la raíz que uniéndonos a la tierra, nos permite, elástica y flexible, hasta separarnos momentáneamente sin sufrir la angustia del destierro”.²⁰ La negación de la gravedad provoca, por contraste, la pesadez –la “elefantiasis”– de los espectros y fantasmas generados por la desarraigada conciencia moderna, que se afirma con “el ímpetu de lo que carece de sustancia y de materia”:

[...] ángeles, fantasmas, saltimbanquis que juegan a serlo, acróbatas, arlequines; saltos ilusorios sobre la tierra para volver a caer pesadamente, sombríamente –los ángeles caídos sufren el castigo de la elefantiasis.²¹

No sabemos si María Zambrano tuvo presente a Nietzsche al escribir acerca de los ángeles caídos, ni si hubiera incluido a su funámbulo entre los arlequines y saltimbanquis de la conciencia moderna que dan saltos ilusorios sobre la tierra. Podemos, sin embargo, establecer una comparación entre el payaso zambraniano y el funámbulo nietzscheano.

El funámbulo y el payaso

En las páginas iniciales de *Zaratustra* a las que nos referimos, Nietzsche pone en escena a un payaso como contrafigura del funámbulo, su enemigo. La irrupción de esta figura, que instiga al funámbulo-filósofo a que se vuelva a encerrar en la torre en la que estaba prisionero, interrumpe violentamente la actuación de aquél, provocando su caída fatal. Y es este mismo payaso quien, de noche, amenaza a Zaratustra recordándole la enemistad que le rodea y el peligro que corre (pues de la risa se pasa fácilmente a la lapidación) e incitándolo a que vuel-

va a sus montañas. El payaso representa aquí al artista como puro entretenedor, que encanta al vulgo con sus transformismos y ejerce sobre él la función de guardián, impidiendo que otros artistas, con números más arriesgados, conquisten su imaginación. Es el cómico grosero, que alude con un guiño a lo peor de lo humano y lo confirma, voz del “espíritu del gremio” que odia al “Espíritu libre” y se ríe de él.

La representación del filósofo-payaso propuesta por María Zambrano, no solo se distancia del payaso nietzscheano, sino que se opone en sus caracteres sustanciales a la personificación del filósofo en el funámbulo. A diferencia de este último, el payaso no es una figura de las alturas vertiginosas, sino de la tierra. Actúa entre el polvo de las calles y las plazas, mira el mundo desde dentro, no desde lo alto. No desafía el peligro, más bien le da la vuelta con sus piruetas. Vive entre la gente, comparte la suerte de una atormentada humanidad y hace de ella la materia de su arte: el payaso “modela sus gestos con la sombra densa de nuestros conflictos”.

Así, el payaso zambraniano escenifica el conflicto del ser humano con la libertad, su vacilación entre el rechazo y la irresistible atracción. Pues a este ser “necesariamente libre” –según las palabras de Ortega que a Zambrano le gustaba repetir– tan solo se le ofrece su propia, esencial libertad en la dimensión de la paradójica, y la vocación de trascendencia se le manifiesta en su ser persona encarnada:

Y así, el payaso nos consuela y alivia de ser como somos, de no poder ser de otro modo; de no poder franquear el cerco que nosotros mismos ponemos a nuestra libertad. De no atrevernos a cargar con el peso de nuestra libertad, lo cual se hace sólo pensando. Sólo cuando se piensa se carga con el peso de la propia existencia y sólo entonces se es, de verdad, libre.

²⁰ Zambrano, M., “Nostalgia de la tierra” en *Los Cuatro Vientos*, n° 2, abril, Madrid 1933. Reeditado en: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, Suplemento n° 2, Barcelona, marzo-abril 1987, p. 53.

²¹ *Ibíd.*

El clown zambraniano no persigue la libertad absoluta solitaria, ni la ligereza desarraigada. Lo podríamos considerar como una figura “alquímica” –retomando la conocida definición zambraniana de la filosofía como alquimia–,²² por su capacidad de extraer de la materia densa y oscura de la existencia humana, la luz leve de la risa, o mejor, de la sonrisa. Esta sonrisa que aflora en los rostros de la gente reunida alrededor del payaso tiene, para Zambrano, una calidad exquisitamente filosófica, como expresión de una conciencia que apenas aflora, casi una aurora del pensamiento que se abre:

La sonrisa es lo más delicado de la expresión humana, que florece de preferencia en la intimidad, y aun a solas; comentario silencioso de los discretos, arma de los tímidos y expresión de las verdades que por tan hondas o entrañables, no pueden decirse.

La dimensión colectiva –o, diríamos mejor, coral– de esta sonrisa es otro elemento que marca la distancia entre la escena de Zambrano y la de Nietzsche. Se trata de una diferencia sustancial, porque concierne a la posición del filósofo con respecto a la “multitud”. La cuestión nos remite a la escena platónica que hemos recordado al principio. En Nietzsche hay una perfecta inversión de la situación, que no varía su sustancia. Ahora es el filósofo quien se ríe en contra y a espaldas del hombre común, del “pueblo”, pero se mantiene entre ellos la misma distancia, así como la sustancial enemistad. Desde las alturas el filósofo puede mofarse de todas las tragedias, “de las del teatro y de las de la vida”, y decir a quienes están debajo: “Yo ya no tengo sentimientos en común con vosotros”.²³ La altitud desde don-

de mira el filósofo- funámbulo vuelve a marcar la distancia del teórico establecida y confirmada a lo largo de toda la tradición occidental. Junto a la distancia, se confirma también la impasibilidad, la ausencia de compasión, como una condición del filosofar. Si, para Platón, la risa junto con el llanto es incompatible con la calidad del “hombre razonable” – “el que más se basta a sí mismo para vivir bien; y que se diferencia de los demás en que es quien menos necesita de otro” –²⁴ la risa del filósofo Zaratustra surge de una idéntica “anestesia del corazón”:²⁵ es la risa de alguien que tuvo finalmente acceso a una extrema liberación e irresponsabilidad.²⁶

Para María Zambrano, al contrario, la libertad se produce solo en la convivencia, y llega a identificarse precisamente con la responsabilidad: “Ser libre significa ser responsable”.²⁷ El gesto del filósofo-payaso que suscita la risa y la sonrisa en una multitud “angustia-da” es justamente un acto de responsabilidad, de amor y de misericordia: “La suprema misericordia de [...] ofrecer a todos, si no otra cosa, la libertad de un momento, mientras ríe”. Ya no nos encontramos con la gente vulgar que ridiculiza al filósofo, y tampoco con la risa satánica de un filósofo que, desde lo alto de su superior desencanto, se ríe de la normalidad, de sus expedientes y de sus ilusiones. Al ofrecer su lado ridículo, al exhibirlo, el filósofo-payaso comparte con su público la libertad contagiosa de la risa y rompe el hechizo de la especularidad entre las escenas platónica y nietzscheana. La proto-escena se invierte así desde sus fundamentos, pues se ha colmado la distancia entre cielo y tierra, entre el pensar y el sentir, entre el filósofo y la multitud.

²² “La filosofía, que es la transformación de lo sagrado en lo divino, es decir, de lo entrañable, oscuro, apegado, perennemente oscuro, pero que aspira a ser salvado en la luz y como luz he creído siempre en la luz del pensamiento más que en ninguna otra luz [...]. Es la salvación, es como el que ha estado en el fondo de una mina y asciende hacia la luz; esa es la transformación que puede ser alquimia también, pero alquimia del pensamiento claro, de la luz”. Zambrano, M., “A modo de autobiografía” en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 70-71, Barcelona, 1987, p. 72.

²³ Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, op. cit. p. 74.

²⁴ Platón, *Repubblica* 387e, en *Diálogos* vol. 4, Madrid, Gredos, 1992.

²⁵ La expresión es de Bergson, quien consideraba que la insensibilidad acompaña de ordinario a la risa, y que para reírse de alguien hace falta olvidar todo afecto, acallar toda piedad. Bergson, H., *La risa*, op. cit., p. 9.

²⁶ Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, op. cit. p. 312.

²⁷ Zambrano, M. *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992, p. 293.