

AUROLA

21

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Enero - febrero 2020

El arte y las artes en María Zambrano



AUROLA

21

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Enero - febrero 2020

El arte y las artes en María Zambrano

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» es una revista de investigación filosófica, centrada en la obra de María Zambrano y abierta al amplio campo temático y de referencias al que esta remite.

Su objetivo es proporcionar medios que faciliten y favorezcan el estudio de la filosofía zambranianiana, difundir los resultados del trabajo realizado en torno a la misma y promover la relación entre investigadores, estudiosos e interesados en el pensamiento de la autora.

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» is a philosophical research journal which focuses on the work of María Zambrano and the wide range of related thematic areas and references.

Its aim is to promote the study of her philosophy, publish the results of the studies carried out, and to encourage contact between researchers, scholars and all those interested in her thought.

Dirección: Carmen Revilla Guzmán (Universitat de Barcelona) y Virginia Trueba (Universitat de Barcelona)

Consejo de redacción

Emilia Bea Pérez (Universitat de València), Antonio Castilla (Universitat de Barcelona), Sebastián Fenoy (Fundación María Zambrano), Àngela Lorena Fuster (Universitat de Barcelona), M^a Luisa Maillard (Fundación María Zambrano), José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), Rosa Rius (Universitat de Barcelona)

Consejo asesor

José Luis Abellán (Universidad Complutense y Fundación María Zambrano), Agustín Andreu (Universidad Politécnica Valencia y Fundación María Zambrano), Ana Bundgård (Aarhus University, Dinamarca), Pedro Cerezo (Universidad de Granada y Fundación María Zambrano), Antonio Garrido Moraga (Universidad de Málaga y Fundación María Zambrano), Elena Laurenzi (Università del Salento), Laura Llevador (Universitat de Barcelona), Roberta de Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milán), Jesús Moreno Sanz (Fundación María Zambrano), Miguel Morey (Universitat

de Barcelona y Fundación María Zambrano), Maria João Neves (Universidade de Lisboa), Juan Fernando Ortega (Universidad de Málaga y Fundación María Zambrano), Cristina Peretti (Universidad Nacional de Educación a Distancia), María Poumier (Université Paris VIII), Goretti Ramírez (Concordia University, Montreal), M. Teresa Russo (Università Roma Tre), Stefania Tarantino (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Joaquín Verdú de Gregorio (Université de Genève)

Coordinación del diseño

Josep Babiloni

Diseño de la maqueta

Meritxell Salas, Gabriela Yerden

Cubierta

Marta Negre, *Accidente*, 2019

Aportaciones artísticas

Jordi Morell
Marta Negre
Quim Cantalozella

Impresión

Gráficas Rey

Coordinación técnica y distribución
Edicions de la Universitat de Barcelona

Depósito Legal

B-17.126-99

ISSN

1575-5045

ISSN electrónico

2014-9107

Edición

Seminario María Zambrano (Universitat de Barcelona)
www.ub.edu/smzambrano
Departamento de Filosofía. Facultad de Filosofía. Universitat de Barcelona.
C/ Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
E-mail: revista.aurora@ub.edu
crevilla@ub.edu

Con la ayuda de la Fundación María Zambrano, el Vicerectorat d'Informació i Comunicació, el Departament de Filosofia y la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona.

PVP: 15 euros

El autor/a que publica en esta revista está de acuerdo con los siguientes términos:

- a) El autor/a conserva los derechos de autor y cede a la revista el derecho de la primera publicación de la obra.
- b) Los textos se difundirán con la licencia de Reconocimiento de Creative Commons, que permite compartir la obra con terceros, siempre que reconozcan la autoría, la publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.
- c) Los autores autorizan a *Aurora. Papeles del Seminario «María Zambrano»* a incluir sus artículos en bases de datos externas, con el objetivo de aumentar la visibilidad de los contenidos de la revista.

Esta revista está incluida en los siguientes directorios e índices: RACO, RCUB, Latindex, Dialnet, MIAR, DICE, Scopus, RESH, ISOC, CNAI, Aneca, Philosopher's Index, Dulcinea, CIRC, CARHUS plus.

Los artículos de la revista son de acceso libre y gratuito en RACO.

Edicions de la UB la ofrece también en formato ebook en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=11490

SUMARIO | CONTENTS

ARTÍCULOS
ARTICLES

El arte y las artes en María Zambrano | *The art and the arts in María Zambrano*

- 4 Beatriz Caballero Rodríguez, *El papel del secreto en el concepto de arte de María Zambrano | The role of the secret in María Zambrano's concept of art*
- 14 Gabriel Gálvez Silva, *Resonancias schneidereanas en Zambrano: música, alma, método | Schneider's resonances in Zambrano: music, soul, method*
- 26 Luis Guerra, *María Zambrano + Raúl Zurita. Tentativa de un encuentro entre ecos | María Zambrano + Raúl Zurita. Attempt of an encounter between echoes*
- 34 Francisco Martínez González, *Metáforas musicales en la filosofía de María Zambrano: el ritmo | Musical metaphors in the philosophy of María Zambrano: rhythm*
- 50 Carmen Pardo Salgado, *Las voces de la música en María Zambrano | The voices of music in María Zambrano*
- 62 Goretti Ramírez, *El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza | The philosopher is a dancer: María Zambrano and dance*
- 74 Natàlia Rodríguez Inda, *Expresión poético-vital: el encuentro entre Unamuno y Zambrano en la poesía | Poetic-vital expression: the meeting between Unamuno and Zambrano in poetry*
- 80 Carlos Varón González, *Nostalgia hacia la tierra: estética, emoción e historia en María Zambrano | Nostalgia for the Earth: aesthetics, affect, and history in María Zambrano*

Puentes | *Bridges*

- 94 Alejandro del Río Herrmann, *La compasión por la fragilidad: un nuevo patriotismo | The compassion for fragility: a new patriotism*
- 104 Josep Otón, *Vulnerabilidad y violencia en el «Prologue» de Simone Weil | Vulnerability and violence in Simone Weil's "Prologue"*
- 118 Reseñas | *Reviews*
- 133 Normas para la publicación | *Rules for publication*

DOSSIER
BIBLIOGRÁFICO
BIBLIOGRAPHIC
DOSSIER

Beatriz Caballero RodríguezUniversity of Strathclyde
beatrizcaballero@strath.ac.uk

*El papel del secreto en el concepto
de arte de María Zambrano*
*The role of the secret in María
Zambrano's concept of art*

Resumen

El propósito de este artículo es abordar la presencia del arte en María Zambrano en cuanto que uno de los pilares fundamentales de su pensamiento acerca de la razón poética. Se prestará una especial atención al papel que desempeña en este contexto el concepto de secreto. Para ello, resultará útil comparar el tratamiento zambrano del arte con la posición heideggeriana al respecto, al menos como punto de partida, ya que entre ambos pensadores se dan también importantes divergencias que este trabajo pondrá asimismo de manifiesto.

Palabras clave

María Zambrano, arte, secreto, Heidegger.

Abstract

The purpose of this article is to analyse the presence of art in María Zambrano's thought as one of the pillars of poetic reason, paying particular attention to the role that the concept of the secret plays in it. In order to do this, it is useful to approach Zambrano's treatment of art in light of Heidegger's work, as this can be identified as a starting point for the Spanish thinker, although she also departs from his position in significant ways.

Keywords

María Zambrano, art, secret, Heidegger.

Recepción: 29 de octubre de 2019
Aceptación: 5 de noviembre de 2019
Aurora n.º 21, 2020, págs. 4-12

1. Introducción

La filosofía, la poesía y la mística son quizá los ámbitos con los que más suele asociarse el pensamiento de María Zambrano. Son tres ámbitos íntimamente ligados a la razón poética, si bien esta no llega a encajar con nitidez en ninguno de ellos. La obra de nuestra pensadora (autora prolífica), además de ser extensa, abarca una temática muy variada. Así, el arte en Zambrano se convierte en uno de los temas recurrentes de sus escritos. El argumento principal de artículo es que el arte, en sus múltiples formas (que albergan, entre otras, la poesía, la música y la pintura), no solo inspira, sino que

también posibilita el lenguaje de la razón poética, de modo que llega a constituir uno de los pilares *sobre los que este se cimenta*. Así, la razón poética le otorga al arte un lugar privilegiado, como espacio para la revelación del ser. Para desarrollar esta idea, prestaremos especial atención al papel del misterio y del secreto tanto en relación con el arte como dentro del ámbito de la propia razón poética.

La pregunta de cuál es el papel del arte dentro de la razón poética está ineludiblemente unida a la de qué es la propia razón poética. No cabe duda de que la razón poética nace como respuesta a la crisis de la razón occidental. Desde el inicio mismo de su tarea, Zambrano busca ensanchar el marco de esta última razón, puesto que le parece insuficiente. Ya en su primer libro, *Horizonte del liberalismo*, publicado en 1930, nos habla del naufragio positivista, de un cientificismo mediocre y de una razón estéril.¹ Más adelante, en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), nos cuenta que «los breves pasos en que hemos acompañado a la razón en su caminar por nuestro angosto mundo de Occidente, son suficientes, creo yo, para poder advertir que la razón se ensoberbeció». ² Este convencimiento de la insuficiencia e inadecuación de la razón discursiva, la razón de la Ilustración, la llevó a buscar «algo que sea razón, pero más ancho», según le decía a su amigo Rafael Dieste en la conocida carta con fecha de 1944.³ Fue así como decidió dirigir su atención a explorar la relación entre la razón y lo que ella consideraba otros tipos de saberes, como los sueños, la mística y, por supuesto, la poesía, pero también el arte, hasta por fin desarrollar y ejercitar su conocida razón poética.

Sin embargo, la pregunta de qué es la razón poética se halla lejos de estar zanjada.⁴ Como bien indican Xon de Ros y Daniela Omlor, «her championing of phenomenology based on empathy and open to the Rational that sets her work outside the parameters that have defined the disciplinary boundaries of philosophy from the Enlightenment onwards». ⁵ Así, en su empeño por superar las aporías de la razón discursiva y de incorporar otros tipos de saber, la razón poética no solo ha dado lugar a lo que Jesús Moreno Sanz sucintamente señala como «la tan debatida cuestión sobre si lo que hace Zambrano es o no filosofía», ⁶ rebelándose ante el amago de una nítida clasificación disciplinar, sino que, al mismo tiempo, por este carácter transdisciplinar, la amplitud de su alcance y su uso de un lenguaje inherentemente elusivo, ha hecho que, en última instancia, resulte insuficiente cualquier intento de aportarle una definición abarcadora y definitiva.

Pese a estas dificultades, también hay que admitir que todo análisis de la obra zambraniana se construye sobre una interpretación concreta de qué es la razón poética; por tanto, aunque la cuestión de qué es la razón poética excede el marco de este artículo por la complejidad y extensión del tema, sí me parece imprescindible explicitar mis propias asunciones al respecto.

1. Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2015, págs. 51-104, págs. 60, 104.

2. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. 1, pág. 553-656, pág. 569.

3. Citado en Moreno Sanz, J., «Cronología de María Zambrano», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2014, pág. 45-126, pág. 79.

4. Son muchos los estudios se han dedicado a explorar en detalle y profundidad esta pregunta; entre ellos cabe destacar, como muestra no exhaustiva de la diversidad de acercamientos, las siguientes publicaciones: Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992; Moreno Sanz, J., *El logos oscuro. Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008; Piñas Saura, M. C., *Pasividad creadora. María Zambrano y otras formas de lógica poética*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007; Revilla, C., *Claves de la razón poética: María Zambrano. Un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998; Rivara Kamaji, G., *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*, México D. F., Edebe, 2003.

5. Ros, X. y Omlor D., *The Cultural Legacy of María Zambrano*, Cambridge, Legenda, 2017, pág. 2.

6. Moreno Sanz, J., «Destierro y exilio: Categorías del pensar de María Zambrano», en Sánchez Cuervo, A. y Hermida de Blas, F. (eds.), *Pensamiento exiliado español: El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Madrid, Biblioteca Nueva Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pág. 268-322, pág. 291.

7. Moreno Sanz ha escrito ampliamente sobre este tema en *El logos oscuro, op. cit.*

8. Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética, op. cit.*, pág. 13.

Sin ánimo de contradecir la afirmación de Moreno Sanz de que el pensamiento de nuestra autora se desenvuelve a través de una vía negativa y otra positiva,⁷ me parece necesario subrayar el aspecto activo de este marco de racionalidad. Por ello, me propongo desplazar el enfoque de mi análisis sobre la razón poética de la pregunta sobre qué dice o qué significa un texto concreto a la pregunta de qué hace o busca hacer el marco de racionalidad de la razón poética.

No cabe duda de que Zambrano explora en profundidad la relación entre la filosofía y la poesía. Sin embargo, el concepto de razón poética no hace alusión a la poesía en el sentido lírico, sino que más bien nos remite a su origen etimológico; «poesía» en el sentido de *poiesis* 'creación'. En efecto, es este aspecto el que en mi opinión resalta Chantal Maillard al referirse a la razón poética como un ejercicio de «creación por la palabra».⁸ Y, sin embargo, la razón poética todavía va más allá.

En particular, a mi modo de ver, la razón poética se concibe como un nuevo marco de racionalidad que la pensadora nos ofrece como alternativa a la racionalidad discursiva dominante, a la de la razón de la Ilustración de la que somos herederos. Esto implica que la razón poética se construye como un marco desde el que pensar y, de un modo crucial, desde el que sentir y actuar. En esencia, dicho en términos zambranianos, la razón poética constituye un nuevo marco desde el cual ensoñar y engendrar nuevas realidades. Por eso, la pregunta de qué es la razón poética está íntimamente ligada a la de qué hace o, mejor aún, qué posibilita hacer la razón poética.

Es aquí donde el arte, en todas sus modalidades (incluida la lírica) y dada su capacidad creadora, evocadora, ensoñadora y transformadora, no solo tiene cabida dentro de la razón poética sino que, además, se erige como uno de los pilares que posibilitan su ejercicio.

Para desarrollar este argumento, conviene comenzar por cuestionarnos cómo deberíamos entender el arte en este contexto. Para ello, primero recalaremos brevemente en algunos aspectos de la influencia de Heidegger en la pensadora, así como en sus divergencias, para luego detenernos en el papel del secreto.

2. ¿Qué es el arte para María Zambrano?

Zambrano, al igual que Heidegger, ve el arte como el antídoto para la crisis de nuestro tiempo. Las respuestas a la pregunta de qué es el arte han adoptado en nuestra tradición la perspectiva del espectador que contempla la obra de arte (Kant y Schopenhauer) o la del artista que la crea (Nietzsche). En ambos casos, la esencia del arte queda reducida a un estado psicológico, pues depende del sujeto, al ser este quien le confiere el estatus de arte a la obra, bien sea como observador o bien como creador. Frente a esto, Heidegger, propone

un acercamiento diferente al problema, replanteando la relación entre obra y artista. Según el filósofo, «el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado».⁹ De esta manera, el artista es el origen causal de la obra de arte, en tanto que sin el artista como agente creador la obra no existiría. Sin embargo, al ser igualmente cierto que sin la obra de arte el calificativo de artista sería un sinsentido, Heidegger pone de manifiesto que este tipo de planteamiento deriva a una lógica de causalidad circular y que, por tanto, la esencia del arte debe radicar en otro punto.

Esa esencia la encuentra Heidegger en la relación del arte con la verdad, y en este aspecto rechaza la idea del arte por el arte.¹⁰ En contraste, afirma que «el arte es ese ponerse a la obra de la verdad».¹¹ Dicho de otra manera, la obra de arte permite el acontecer de la verdad, y es precisamente el desvelamiento de la verdad que sucede en el arte lo que le confiere su carácter de arte como tal.

Zambrano comparte con el filósofo alemán su interpretación del arte como el acontecimiento de la verdad. El concepto de *aletheia*, que en filosofía clásica nos remite literalmente a una negación del olvido y que viene a significar el desocultamiento del ser o de la verdad, se encuentra en el corazón de la interpretación del concepto de arte de ambos pensadores. Zambrano coincide con Heidegger en concebir el arte como uno de los modos de desocultamiento de ese ser o verdad al cual hemos dejado de tener un acceso inmediato. Zambrano lo describe así: «el arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente».¹² Así, la pensadora se aleja de la concepción clásica del arte en términos de belleza y, en vez de eso, lo concibe en términos de su relación con la verdad y la revelación.

En definitiva, para Zambrano el arte revela el sustrato más profundo de lo real, la revelación del ser, de su enterañamiento. El arte constituye, más que un modo de conocimiento (como serían, según ella, los sueños), una forma de acceso al sustrato más profundo de la realidad, incluso encarnándola. Pero a diferencia de Heidegger, para la pensadora malagueña la naturaleza del arte reside tanto en el artista como en la propia obra de arte y, lo que es crucial, también en quien la contempla. Así, el receptor no está concebido como un sujeto pasivo. Como señala Zambrano en *Algunos lugares de la pintura* (1989), de manera extrapolable a otros tipos de arte, esa revelación «no solo depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira, y aporta la revelación solo a determinadas miradas».¹³ Dicho de otro modo, para poder ser considerada arte, la obra debe ser capaz de transmitir el secreto, ese acontecer de la verdad, a la vez que involucrar al receptor en el proceso de creación y re-creación del significado. Es este uno de los puntos en los que el arte entronca con la razón poética, como veremos más adelante.

9. Heidegger, M., *Caminos de bosque* (Holzwege), Cortés, H. y Leyte, A. (trads.), Madrid, Alianza, 1995, pág. 11.

10. Heidegger, M., *Introduction to Metaphysics*, Yale University Press, New Haven, 2000, pág. 50.

11. Heidegger, M., *Caminos de bosque*, *op. cit.*, pág. 32.

12. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. 11, 2016, págs. 421-578, pág. 451.

13. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. 11, 2019, pág. 169.

14. Chacón Fuertes, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano» en *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 16, Barcelona, 2015, págs. 28-41.

15. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011a, pág. 114.

16. Zambrano, M., *Persona y democracia*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011b, pág. 454.

El arte para Zambrano mantiene una estrecha relación con la revelación, tal y como Pedro Chacón, centrándose en la pintura, ha argumentado de forma detallada en su artículo «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano».¹⁴ No obstante, esta relación con la revelación, aunque perfectamente ejemplificada por la pintura, no queda limitada a la misma, sino que es extensible a otros tipos de arte.

La relación del arte con la razón poética tiene una doble vertiente: por un lado, aunque no toda creación es artística, todo arte es creación y, como hemos visto, la razón poética es una racionalidad eminentemente creadora. Por otro lado, como veremos a continuación, para Zambrano el arte es un lugar de revelación del ser. Mientras que la razón occidental se ha ido distanciando de la vida y del ser, la razón poética aspira a integrar en ella la vida y, para hacerlo, se propone recuperar el sentido de trascendencia del ser humano y ofrecerle acceso al sustrato íntimo de lo real, al ser mismo, al ser entrañado pero a menudo oculto. Es aquí donde la razón poética se apoya en el arte, en la medida en que ofrece un acceso privilegiado al secreto oculto en la realidad.

Por otra parte, conviene no perder de vista que toda revelación o desvelación presupone algún tipo de ocultación o secreto. Zambrano localiza esa ocultación en la naturaleza de la propia realidad radical, tal y como queda reflejado en *El hombre y lo divino* (1955), donde dice: «La realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida: corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos “sagrado”».¹⁵ Así, la raíz ontológica de esta ocultación queda ligada al concepto de lo sagrado, que en *Persona y democracia* caracteriza en los siguientes términos: «entendemos por sagrado lo oculto y misterioso, lo no revelado, ambiguo y ambivalente: de lo que no se puede dar razón, ni por tanto al hombre se le puede ocurrir pedir-la».¹⁶ En resumen, la realidad es anterior a las cosas, se refiere por tanto a una realidad radical, a la verdad, que por preceder y subyacer a las cosas está oculta y envuelta en misterio. Es en cuanto que realidad y en cuanto que misterio que Zambrano también le otorga el apelativo de «sagrado». Se trata de una ruta muy cercana a la circularidad y, sin embargo, iluminadora, como veremos más adelante, respecto al papel del secreto y del arte en relación con la razón poética.

3. Secreto, misterio y revelación

«Misterio» y «revelación» son palabras íntimamente ligadas «secreto», pues resulta imposible entender esta última sin las anteriores. No obstante, podemos seguir extendiendo la constelación semántica de este término a otros conceptos, tales como «verdad», «realidad», «sagrado», «comunicación» y, por su puesto, «arte», para continuar

dando pinceladas que contribuyan a esbozar tanto la tensión interna contenida en el vocablo «secreto», como también la centralidad de este concepto dentro del pensamiento zambrano.

Zambrano reflexiona explícitamente sobre este término en «¿Por qué se escribe?», uno de los artículos que componen *Hacia un saber sobre el alma* de 1950, aunque dicho artículo se había publicado por primera vez en *Revista de Occidente*, en 1934.¹⁷ Aquí explica que el secreto es «lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, en el silencio de las vidas, y que no puede decirse».¹⁸

El razonamiento que despliega aquí la pensadora es profundamente paradójico, puesto que, a la vez que asocia el secreto con la verdad, trae a colación su relación (casi por definición) con el silencio. Por otra parte, y aquí radica la paradoja, pone de manifiesto la necesidad de transmitirlo, aunque no mediante el habla, sino a través de la escritura. A continuación añade: «Descubrir el secreto y comunicarlo son los dos acicates que mueven al escritor».¹⁹

Conviene traer a colación en este punto la aclaración que nos ofrece Moreno Sanz, quien subraya que «Zambrano trata —muy cautamente— de dar a pensar, evitando siempre cualquier tentación de arrogarse un saber ‘secreto’, las imposturas que esto conlleva, como dejara muy claro en el capítulo “La tentación” de *Notas de un método*».²⁰ La clave para desentrañar esta aparente contradicción radica en la puntualización del significado de lo que entiende por (la noción de) «secreto». Como tan acertadamente señala Moreno Sanz, Zambrano en ningún momento se adjudica un acceso privilegiado a un saber secreto, es decir, del que tan solo ella tiene conocimiento y al que los demás solo pueden llegar mediante su obra. En contraste, las referencias de la autora al secreto nos remiten al sustrato profundo de la realidad, respetando su carácter sagrado y, por tanto, también su estatus de secreto. Tal y como señala Carmen Revilla Guzmán en *Entre el alba y la aurora*, «en este escrito la autora se ocupa de marcar el lugar de la verdad, el terreno en el que acontece la revelación del secreto de lo que ocurre».²¹ Así se explica la necesidad de escribir y de comunicar el secreto, pero no como un portavoz singular, sino como una voz más cercana a la del guía, que propone y facilita el tránsito del ser humano por senderos (como el arte y la mística) que conduzcan a quien se adentre en ellos a dicho secreto. Por su parte, Zambrano ofrecerá la razón poética como uno de estos senderos.

No cabe duda de que este afán de revelar, desvelar y comunicar está ya presente desde sus primeros escritos. Así queda patente, una vez más, en «¿Por qué se escribe?», donde explica que el acto de escribir es «afán de desvelar, afán irreprimito de comunicar lo desvelado».²²

17. Se trata además de una reflexión que ya venía elaborando, según consta en el borrador de M-348, tal y como lo pone de manifiesto Fernando Muñoz Vitoria en el «Anejo a *Hacia un saber sobre el alma*», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. II, 2016, pág. 749.

18. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 446.

19. *Idem*.

20. Moreno Sanz, J., «Presentación a *El hombre y lo divino*», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011, pág. 77.

21. Revilla Guzmán, C., *Entre el alba y la aurora*, Barcelona, Icaria, 2005, págs. 93-94.

22. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 446.

23. Zambrano, M., *La Cuba secreta*, en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2014, pág. 288.
24. Zambrano, M., *Persona y democracia*, op. cit., pág. 439.
25. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pág. 169.
26. Chacón, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», op. cit., pág. 29.

Aunque ya desde entonces Zambrano habla de compartir el secreto en términos de desvelar, se trata también de un sentido de desvelación muy matizado que irá perfilando más adelante. Así, en *La Cuba secreta* (1948) nos dice: «Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad, ya que, al dejar de ser secretos, dejarían vacío ese lugar que en nuestra alma les está destinado».²³ En definitiva, el secreto, para seguir siendo considerado como tal, ha de permanecer oculto, pues divulgarlo equivale a la pérdida de su estatus de secreto. Y sin embargo, sabemos que Zambrano no renuncia a la *aletheia*, es decir, a la verdad entendida como la revelación del secreto. Es aquí donde el arte juega un papel crucial. La única manera de conservar la sacralidad del secreto es transmitirlo sin desvanecer el misterio, lo cual nos aleja de la línea marcada por la filosofía racionalista. Así, en *Persona y democracia*, explica lo siguiente: «Pues el racionalismo es absolutismo por su parte, al extenderse más los principios de la Razón a la realidad toda: una razón imperante, no contemplativa, no dirigida a descubrir la estructura de la realidad».²⁴ Dicho de otro modo, el *logos* del racionalismo no solo no está dirigido a describir la realidad más profunda, sino que tampoco es apto para hacerlo. En contraste, el secreto que habita en la realidad únicamente puede comunicarse mediante vías oblicuas.

En este contexto de la tríada realidad, misterio y secreto, Zambrano reivindica propuestas comunicativas y epistemológicas compatibles con los ámbitos del silencio y la penumbra (ámbitos en los que reside el ser). Es aquí donde el arte permite la revelación del secreto, al posibilitar el movimiento dentro de ámbito trazado por la razón auroral, es decir, posibilita que el secreto permanezca en la penumbra, desvelándolo sin deslumbrar, sin romper el misterio.

En su introducción a *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano describe la pintura como «un lugar privilegiado donde tener la mirada».²⁵ Cabe preguntarnos: ¿privilegiado por qué? Y, sobre todo, ¿de qué manera? Tal y como concluye Pedro Chacón en su ya citado artículo, para Zambrano la pintura constituye un lugar privilegiado, pues ahí tiene o al menos puede tener lugar el acontecer de la revelación del misterio. Según Chacón, vemos en la obra de Zambrano, «por un lado, la pintura como medio de mostración de lo oculto en lo real, de su verdad, entendida esta no como la fiel adecuación de la representación con lo representado —no por tanto en su cualidad de mimesis, de copia—, sino como desvelación, des-ocultación, *aletheia*, en el sentido original del término».²⁶

Mientras que buena parte de los estudios dedicados a la relación de Zambrano con el arte se centran en la pintura, con toda probabilidad porque la recopilación en forma de libro de muchos de sus escritos en torno a este tema la han posicionado en un lugar privilegiado, considero que es posible extender algunas de las caracterizaciones de la relación de Zambrano con la pintura al arte en general, pues hay

puntos vertebradores comunes a los distintos medios de manifestaciones artísticas. En ese sentido, el arte, que incluye la pintura, la música y la poesía (sin limitarse a estas), constituye un ámbito privilegiado para la *aletheia*, para la revelación de lo sagrado, y nos ofrece una vía de acceso (aunque no la única) a este substrato sagrado de la realidad. Para Zambrano, aquí radica precisamente una de las características que nos permiten identificar una obra de arte como tal. Jesús González de la Torre, pintor que la conoció personalmente, resume la posición de Zambrano a este respecto diciendo que Zambrano «ve el arte a través del prisma de lo sagrado».²⁷

De esta manera, para nuestra pensadora, todas las expresiones artísticas tienen en común no solo que constituyen un lugar de revelación del ser, sino también que para hacerlo se valen de un uso del lenguaje (no necesariamente de la palabra, del verbo) que facilita, o por lo menos permite, la comunicación del secreto, sin recurrir a la fulgurante claridad de la razón discursiva, cuya naturaleza explícita y cuya exhaustividad desharían el secreto, pues el misterio que antes era sagrado, al dejar de serlo, se convertiría en profano.

Por eso el papel del observador es central en la obra de arte. Así, Chacón prosigue explicando que «por otro lado, la pintura también es enigma, realidad que exige de nuestra mirada la desvelación del misterio que ella misma encierra».²⁸ Como hemos visto, para Zambrano el arte nos ofrece una vía de acceso a la realidad oculta del ser, a lo sagrado; sin embargo, distanciándose de Heidegger, para la filósofa, se trata del acontecimiento de una verdad personal, en tanto que lo sagrado únicamente se desvela para un ser humano concreto y solo, siempre y cuando, sepa mirar. Tal y como Zambrano señala en su ensayo «Una visita al Museo del Prado», recogido en *Delirio y destino* y en *Algunos lugares de la pintura*, «saber mirar debe de ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón, lo cual es participar la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida».²⁹ La revelación de la verdad en el arte exige la involucración activa del receptor, de manera similar a cómo la razón poética demanda la cooperación del lector en la construcción de significado.

¿Cómo es posible comunicar el secreto sin romper el misterio? Los binomios palabra y silencio, palabra y secreto, secreto y verdad están unidos de manera indisoluble. El arte, a través de su uso de la imagen, el símbolo y la metáfora, aporta las herramientas necesarias para posibilitar la transmisión individual, experiencial y única del secreto, sin por ello reducirlo al corsé de la definición de lo real o a la concreción asfixiante de un análisis con aspiraciones universalistas. En contraste, el arte nos convierte en protagonistas descubridores de nuestra relación con el ser de lo real, el secreto se va desvelando solo mediante el juego de miradas y de participación en la re-creación de significado. Por otra parte, estos son procesos que están en el corazón mismo de la razón poética, lo que subraya una vez más su

27. González de la Torre, J., «La luz de la pintura en María Zambrano: Estética e imágenes», en Mora García, J. L. y Moreno Yuste, J. M. (eds.), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): Contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2005, pág. 155.

28. Chacón, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *op. cit.*, pág. 29.

29. Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, *op. cit.*, pág. 196.

30. Véanse Chacón, P., «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *op. cit.*, pág. 37, así como Murcia Serrano, I., «De la carne al espíritu: El color en María Zambrano y Ramón Gaya», en Romero de Solís, D., López Lloret, J. y Murcia Serrano, I. (eds.), *Variaciones sobre el color*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 163.

profunda conexión con el arte. Recordemos que la poesía está íntimamente unida al ejercicio de la razón poética, aunque, como sabemos, esta última vaya más allá.

Por otro lado, el papel central de la imagen, el símbolo y la metáfora en el proceso de desvelación del secreto explica la insistencia de Zambrano en abordar sus acercamientos a la obra de arte mediante el análisis predominantemente subjetivo y filtrado a través del prisma del simbolismo.³⁰

Al relacionar esta opción hermenéutica con la relevancia del secreto se pone de relieve que la aparente sobredependencia de estas estrategias de interpretación no es muestra de las limitaciones del discurso del zambraniano respecto al arte. Más bien, se trata del ejercicio coherente de una postura desde la que aborda el arte como parte del esfuerzo por acceder a los lugares más secretos del ser, a sus entrañas; no para profanar sus secretos, sino para experimentarlos e incluso encarnarlos. Es esto, precisamente, lo que busca la razón poética y es en el arte donde encuentra una de las vías para lograrlo.

Por todo ello, es posible afirmar que la razón poética de Zambrano se sustenta en el ejercicio creador y revelador del lenguaje, que posibilita la revelación del secreto, el misterio del ser, de lo sagrado. Como ya señaló Maillard, la razón poética nos remite a la creación mediante la palabra, pero todavía va más allá. La razón poética también aspira a propiciar la revelación del secreto, de manera que, lejos de quedar limitada al tándem filosofía y poesía, también participa en otras formas de experiencia y expresión, como la mística y, por supuesto, el arte. La razón poética, como marco de racionalidad predicado en la trascendentalidad del ser y que fomenta el acceso a lo sagrado, encuentra en el arte (en su ejercicio y en su contemplación) uno de los ejes sobre los que erigirse. Es así como el arte se constituye en uno de los pilares de la razón poética, en cuanto lugar privilegiado desde el que acceder al secreto.



Jordi Morell. *Blaus clars i olivacis*, 2019

Gabriel Gálvez Silva

Universidad de La Serena, Santiago de Chile
ggalvez@userena.cl

Resonancias schneiderianas en Zambrano: música, alma, método

Schneider's resonances in Zambrano: music, soul, method

Recepción: 11 de julio de 2019
Aceptación: 16 de octubre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 14-25

Resumen

Nuestro trabajo intenta verificar y relevar las huellas de Marius Schneider en Zambrano. Está organizado en tres episodios: una sinopsis de las ideas fundamentales del musicólogo, un examen de sus relaciones con el problema del «saber sobre el alma» y, finalmente, una revisión de los aportes de Schneider a la propuesta metodológica zambranianiana.

Palabras clave

Zambrano, Schneider, música, alma, método.

Abstract

In an attempt to verify and uncover the traces of Marius Schneider in Zambrano, our work is organized in three parts: a synopsis of the fundamental ideas of the musicologist, an examination of his relationship with the problem of “knowledge of the soul”, and, finally, a review of Schneider’s contributions to the Zambranian methodological proposal.

Keywords

Zambrano, Schneider, music, soul, method.

I. Reconociendo a un guía esencial

Moreno Sanz califica a Schneider, en relación con Zambrano, como «uno de sus esenciales guías». ¹ Es con el propósito general de iluminar este rol que examinaremos algunas ideas del musicólogo, en especial las contenidas en *El origen musical de los animales-símbolos*, que es, según Jaime D. Parra, «su obra maestra», «la biblia de su pensamiento musical» ² y, sin duda, como Moreno Sanz precisa, «uno de los hitos en la lecturas de María». ³ Nuestra atención se concentrará en la cuestión simbólica, indisolublemente ligada a la tasación schneideriana de la vida primitiva. En efecto, el tono apologético con que Schneider se refiere a las culturas cuyas raíces «se pierden en la obscuridad de los milenios precedentes» al «segundo milenio a. de C.» ⁴ remite a su interés por los más arcaicos modos de simbolización, valorados en cuanto originarios. Estos (y he aquí la médula de la propuesta schneideriana) habrían dado cuenta del mundo no solo en su completitud, sino también en su movilidad; homologando el ritmo a la «última realidad», ⁵ el trabajo del musicólogo,

1. Moreno Sanz, J., «Guías y constelaciones», en Moreno Sanz, J., (ed.), *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes – Fundación María Zambrano, 2004, pág. 224.

2. Parra, J. D., «La simbología de Marius Schneider: el sonido creador», en Schneider, M., *La danza de las espadas y la tarantela*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2016, pág. 9.

3. Moreno Sanz, J. (ed.), *La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 715.

4. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 2010, pág. 375.

entonces, supone la exhumación de un primigenio modelo musical del cosmos, dominado por lo que él llama la «forma rítmica», que si bien es perceptible e imitable, «no [está] sometida a la reflexión consciente».⁶

El hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble. Esta forma se halla generalmente en un conjunto que podríamos denominar «polifónico». Constituye un «tenor» rodeado de ritmos secundarios (voces acompañantes) que resultan del ambiente sensorial y emocional en el cual se presenta el objeto observado. Merced a la acción simultánea de todas estas voces se forma una «situación entera» (una armonía de diferentes voces), es decir, una totalidad creada por la colaboración de todas las impresiones sensoriales bajo el predominio de una impresión sensorial conductora.⁷

Para Schneider, «el primitivo percibe como esencial el movimiento en las formas y el carácter fluctuante de los fenómenos»;⁸ no hay todavía para él abstracciones estáticas sino conocimiento de la realidad mediante una participación vívida en sus ritmos y, sobre todo, en el hallazgo (por la vía del discernimiento analógico) del «ritmo común»⁹ o «factor S»¹⁰ en entidades disímiles. Este «no representa un valor, sino que es un valor»,¹¹ dado que su simbolización consiste en la imitación activa de su «forma esencial», verificada en «el plano acústico».¹² «La concepción primitiva de lo esencial es realista, artística e intuitiva; su carácter, dinámico»,¹³ asegura Schneider, que concluye que, a diferencia de los civilizados, «los primitivos “bailan” y cantan sus ideas».¹⁴ Tal dinamismo es el que diferencia radicalmente las primitivas de las «altas culturas» venideras, caracterizadas por la constitución de abstracciones cada vez mayores al momento de querer dar cuenta de la realidad. Es evidente que la condición unificadora del símbolo persistirá en los diseños geométricos y las otras maneras de re-presentar fijamente el mundo que las «altas culturas» irán elaborando en su progreso. Sin embargo, en un movimiento centrífugo y espiral (con forma de «sierpe», dirá Zambrano),¹⁵ tales elaboraciones irán abandonando de forma sucesiva la naturaleza móvil, acústica y vívidamente real del «ritmo-símbolo» central y originario, inaugurado por el puro «grito imitativo de las culturas pretotemísticas».¹⁶

Se instalan así, en Schneider, lo rítmico y lo acústico como las primerísimas dimensiones abordadas por el hombre en su conocimiento de la realidad, participando y no escindiéndose de ella como sucederá a medida que vaya destruyendo «la noción del tiempo, o sea del movimiento rítmico» para posicionar sustitutamente «la constancia de los objetos»¹⁷ y la consecuente construcción de *lo distinto*, que por fuerza parte de un concepto de espacio que «el hombre primitivo no percibe».¹⁸ Se trata, entonces, de la arcaica *obaudientia* al *movimiento del mundo*, aquí radicando la razón básica de la importancia que Schneider asigna al oír: la de su absoluta

5. *Ibidem*, pág. 37.

6. *Ibidem*, pág. 46.

7. *Ibidem*, pág. 36.

8. *Ibidem*, pág. 20.

9. *Ibidem*, pág. 19.

10. *Ibidem*, pág. 47.

11. *Idem*.

12. *Idem*.

13. *Ibidem*, pág. 20.

14. *Idem*.

15. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Tecnos, 2011, pág. 88.

16. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 48.

17. *Ibidem*, pág. 43.

18. *Idem*.

19. *Ibidem*, pág. 44.
20. *Ibidem*, pág. 43.
21. Colimberti, A., «Anima Mundi. Ritratto di Marius Schneider», en Marinelli, M. E. y Petaccia, A. G. (eds.), *Musicus Discologus*, vol. 2, Pisa, Edizioni ETS, 2007, págs. 229-232, pág. 230.
22. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 44.
23. *Ibidem*, pág. 64.
24. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 162.
25. Zambrano, M., «Ciudad ausente», en *Manantial*, n.º 4-5, Segovia, 1928, pág. 16.

preponderancia como original comprobación de lo real en cuanto algo metahistórico. Tal valor arquetípico es el que adquirirá, finalmente, una connotación mística, asumido el oído como «el órgano místico y receptivo por excelencia»: ¹⁹ «Siendo para el místico el plano de los movimientos acústicos o musicales el plano más real, claro es que el oído pasa por ser el órgano más importante entre los órganos de recepción sensorial». ²⁰

Este acceso auditivo a lo real, *natural* en el hombre (si se considera con el antropólogo Antonello Colimberti que, en Schneider, «l'aggettivo "primitivo" viene a significare, in fondo, né piu né meno che quello che sarebbe "naturale" alla nostra specie»), ²¹ irá declinando en la medida en que vaya privilegiándose e instalándose jerárquicamente la percepción visual, característica de las culturas civilizadas. Con todo, Schneider aclarará que «también las altas civilizaciones antiguas subrayaron la importancia mística del oído». ²² Y aunque advierta que en ellas la música «abandona el carácter empírico y elemental que tenía en la mística primitiva», ²³ lo cierto es que asimismo dará cuenta de cómo aflora una extensión analógica que terminará comprendiendo la interioridad humana, idénticamente develada en la audición en cuanto *la* vía de acceso al mundo, ahora, empero, en su esencia: la «última realidad», esa que Zambrano mencionará como «espíritu» y «alma del mundo». ²⁴

II. Schneider y el «saber sobre el alma»

Lo primero que nos revela una indagación acerca de la huella de Schneider en Zambrano es que la sensibilidad de la filósofa parece predispuesta desde antiguo como para una feliz recepción de los postulados del investigador. En este sentido, nos resulta del todo anticipatorio el siguiente fragmento de «Ciudad ausente», escrito que data de 1928, o sea dieciocho años antes de la publicación de *El origen musical de los animales-símbolos*:

Y eres en el esquema, tú siempre, la misma, la única: tu esencia no estaba en la imagen, era medida, ritmo de sonidos que no suenan, «música callada». Y el tiempo se ha detenido al borde de sí mismo y te ha mirado sin destruirte, y pasa ligero; tú has quedado desnuda y de pie, alegre y necesaria. ²⁵

Aparece aquí un elemento que nos parece sustancial como para examinar los ecos de Schneider en la filósofa, y que es la consideración que esta hace del más perfecto orden en cuanto «música» y, en concreto, «música callada», inmejorablemente explicada como «ritmos que no suenan». Esta temprana apreciación, tributaria, por lo demás, de Juan de la Cruz, demuestra que una tasación tan cósmica como anestésica de la música se hallaba presente en ella desde su juventud. Tras una estimación tal, no sorprende que los descubrimientos de relaciones musicales en las piedras, efectuados por Schneider, hayan resonado con tanta fuerza en el proyecto

zambranio: el experimentar *música* en una estructura silente era, para la filósofa, algo conocido, llevada la audición al más extremo confín, donde el *canto* en cuanto piedra no es sino la versión endurecida del *canto* originario. Tal convicción se aprecia como una constante en toda su obra, y así lo confirma su escrito de 1986, «La voz abismática», en el que vuelve a la idea del *canto*, esta vez a propósito de su entrañada Diótima:

La crítica mejor ha rechazado la existencia de Diótima de Mantinea, de la que, sin embargo, se sabe que salvó de la peste a Atenas, en cierta fecha, si bien se dice que ella no podía hacer más que eso, como si aquella que sabía salvar de la peste a una ciudad sin necesidad de escribir una tragedia no tuviera poder en su voz, como si las almenas, como si las montañas, como si las arenas, como si la muralla y el cerco, el círculo y el centro, estos últimos tan pura geometría, no fueran cantos, cánticos.²⁶

Nos encontramos aquí ante la Zambrano que ha caminado por completo la senda órfico-pitagórica. Se acentúa el tono místico y esotérico de su discurso y las referencias a Schneider proliferan. Son los tiempos en que la filósofa se preguntaba por los rasgos que debe tener una «religión no sacrificial»²⁷ que se distancie con rotundidad de la voraz historia apócrifa, «en la que el ser humano se condena a sí mismo».²⁸ Busca la respuesta, entonces, en los tiempos aurorales de la humanidad para arribar por vez postrera al sistema schneideriano, donde «figuras místicas» y «dioses tallados en la piedra no son sino sonidos o planos acústicos materializados»,²⁹ relevando definitivamente el sustento teórico que ha encontrado para elucidar su apreciación de la música (callada) en cuanto «ritmos que no sueñan»:

Y el círculo de piedras miliars de Stonehenge, llevadas allí desde inmensas distancias cuando rueda no había, depositadas armoniosamente, tales notas musicales con entidad propia y en inmarcesible relación. Sólo ellas mismas podrían hablar de su origen y contar, y quizá mejor cantar, su función. ¿Y si ellas estuviesen cantando a la salida del sol y a su ocaso? Un canto inaudible como tantos otros diseminados por la tierra, semienterrados y venidos de antes la ocultación [...].³⁰

La natural cercanía entre Zambrano y Schneider, sistematizada y manifiesta con los años, admite ser calificada, entonces, como una cuestión omnipresente en el proyecto zambranio, según demuestra el marco histórico que los textos citados establecen. Las razones para explicar tal vecindad nos parecen obvias, arraigadas, en primerísimo lugar, a la consabida inquietud de Zambrano por un «saber sobre el alma». Es justo esta problemática, central en su proyecto, la que, a la luz de Schneider, enseña su amplitud cósmica: en efecto, la preocupación de la filósofa no se estanca en el hombre, sino que avanza hacia «las puras vibraciones del corazón de los astros, de las

26. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, Gómez Blesa, M. (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 295.

27. Zambrano, M., *De la Aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pág. 169.

28. Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 84.

29. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 153.

30. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 169.

31. Zambrano, M., «Diotima de Mantinea», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2008, pág. 233.
32. *Ibidem*, pág. 231.
33. *Idem*.
34. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pág. 271.
35. *Ibidem*, pág. 104.
36. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, op. cit., pág. 139.
37. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 170.

plantas y de las bestias y del corazón sagrado de la materia que sólo es inerte porque se presta a ser domada hasta el no-ser para servir».³¹ Tener alma, para Zambrano, es una condición que el hombre *comparte* con el mundo, pues «Todo respira»,³² y debe entenderse el verbo último aquí como la subyacente *ritmicidad* de todo lo real; *tener alma* es participar del tiempo, que todo lo abarca, tal como lo testimonia la Diótima zambraniana cuando da cuenta del tiempo «solamente amansado en la piedra, dormido en el mármol», y sentencia luego que «no hay materia alguna enteramente desprendida del tiempo».³³ Es en la aseveración de tal principio anímico-temporal, remitente al *Timeo* y a la tradición que este diálogo inaugura, donde el recurso a Schneider es evidente. Así sucede, por ejemplo, en este fragmento de *El hombre y lo divino*, donde Zambrano apela, aun sin declararlo, a investigaciones de tono claramente schneideriano:

El alma es una realidad mediadora, que *también* [la cursiva es nuestra] ha descendido y se ha adentrado en el hombre. La creencia de tener un alma no es, ni mucho menos, ingenua, primaria. Por el contrario, todos los investigadores del mundo primitivo nos muestran una gran riqueza de creencias integrantes de lo que se ha llamado animismo; las almas residen en las cosas, en los animales, en los árboles; eligen como morada las piedras y lugares encantados; vivifican la tierra en esos focos de lo sagrado («lugar rico en almas», dice un antiguo documento egipcio).³⁴

Para Zambrano, como aclarará en *El hombre y lo divino*,³⁵ la posesión de alma equivale a la de memoria (más específicamente, *memoria del origen*), patrimonio humano solo en la medida en que lo comparte con el cosmos. En «El corazón de la vida», un brevísimo ensayo de 1987, Zambrano reflexiona y ejemplifica la vida-alma-memoria de lo inerte mediante una schneideriana alusión pétreo:

El corazón de la vida, la palabra acuñada de siglos sin perder ni en un átomo su vitalidad, se puede interpretar y, sobre todo, de maneras diversas. Esta diversidad de maneras no le quita, no le mella siquiera su universal y hondo contenido. En el mío, sobresale el recordar como la expresión misma de la vida, humana sin duda, en su máxima expresión, mas no en la única. Recuerda todo lo que tiene vida, animal, vegetal, estelar, y aun la llamada materia ha de tener su recordar específico. ¿Por qué ciertas piedras, que de monumentales nada tienen, nos atraen? Me respondo. Porque, en cierta forma, esas piedras están vivas. Recuerdan todo lo que un día ha vivido, aunque sea un solo instante. Aun sin forma, recordar es el corazón de lo viviente e incluso de lo vivo.³⁶

Pero el alma del mundo está *ocultada* por el paso de los tiempos históricos y la progresiva hipertrofia de la razón. Si es que, entonces, «se puede llamar locura a la pretensión de escuchar el abrirse de una flor, o, si se toma en serio, el oír crecer la hierba, y cuánto más el oír el canto de las piedras de la Aurora»,³⁷ es por esta ocultación-olvido del alma. Recobrarla, por tanto, es recordarla o, más bien,

misticamente, volver a oírla, y Zambrano sugiere tal estrategia órfico-soteriológica como una recuperación del conocimiento auroral, que alguna tempranísima vez fue (si nos servimos de la iluminación conceptual de Colimberti) natural en el hombre. Es entonces cuando sobreviene la cita decisiva de Schneider en cuanto documentación de un proceso, a la larga, sellado por el olvido:

Y ¿no será que los llamados éxtasis místicos fueran cosa natural de la *fysis* de antes de la ocultación? Podría ser que las piedras cantasen naturalmente de por sí, lo que sólo después, en momentos especialmente luminosos del arte y de la tradición se da, según muestra el descubrimiento de Marius Schneider en su estudio sobre la función de los animales símbolos que ornan los capiteles de los claustros de Santa María de Ripoll y de San Cugat del Vallés.³⁸

La centralidad del problema anímico en Zambrano desemboca en una cuestión definitiva: al alma se le sabe *oyéndola*. Luego, puede asegurarse que el aspecto de mayor cuantía recogido por la filósofa en Schneider es el oír de acuerdo a su más profunda tasación (o sea, como la vía o sentido único en su capacidad de *saber* el alma del mundo y, en ella, la *propia*). Las afirmaciones schneiderianas de que el oído es «el órgano esencial de la percepción mística»³⁹ pesan inmensamente en la filósofa, para quien el «rumor inicial que no desaparece nunca», identificado con el *Anima Mundi*, «puede llegar hasta oírse», debido a que «[q]uizás sea el oído el órgano privilegiado del alma humana que transforme la vibración por sí misma inaudible, en rumor y en ciertos privilegiados momentos, en música»;⁴⁰ otra forma de afirmar que el oído es la vía por la cual el hombre accede al *orden de lo eterno*.

III. Crítica y método

Esta valoración del oír es clave de la metodología zambraniana en cuanto *filosófica*. La presencia de Schneider, tanto en la dilucidación de este método como en la crucial crítica que le antecede, es inmensa, aun muchas veces velada y, sin duda, no exenta de tensiones. Debe tenerse en cuenta que, para el musicólogo, «en el lenguaje místico el son (el plano acústico) de una palabra importa más que su significado semántico, cuya precisión responde a un plano paralelo, pero inferior al puramente musical»,⁴¹ axiología que Zambrano, de alguna manera, problematiza. En efecto, la atención absoluta, la *entrega* total a la realidad para captar su ritmo y poder participar de él mediante el acto músico, es el procedimiento que la filósofa acoge como propio, y en él destaca la audición como *la* experiencia unitiva que, traspasando ego y voluntad, muestra al hombre lo real en su cosmicidad. Pero el objetivo último de esta audición, decimos, para la Zambrano *filósofa*, siempre será «la Palabra»; la misteriosa y riesgosa Palabra primera, si bien *con-fundida* con la música (con el canto), erigida sagradamente en cuanto Palabra:

38. *Ibidem*, págs. 169-170.

39. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 154.

40. Zambrano, M., *Filosofía y educación*, Casado, A. y Juana Sánchez-Gey, J. (eds.), Málaga, Ágora, pág. 51.

41. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 153.

42. M-340 de la Fundación María Zambrano. Citado por Moreno Sanz, J., *El logos oscuro*, Madrid, Verbum, 2008, vol. III, pág. 193.

43. En Zambrano, M., *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Trueba, V. (ed.), Madrid, Cátedra, 2015, pág. 26.

44. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, op. cit., pág. 295.

El Hombre está Siempre Oyendo Algo. Y ahí viene la Palabra.

Schneider nos señala que la palabra es ante todo insinuación [*sic*], ante todo en el tiempo, se entiende. En el origen no en el principio. Viene del silbido: del pájaro, de la serpiente. Después vendrán los ritmos. Pero los ritmos sin esta insinuación no darían de sí la palabra que los descifra y los encubre, como el hijo a la madre.

La música es la Matesis de la palabra sin duda alguna. Pero la palabra en su origen y en su principio ha de existir. Si la sílaba OM es la primera palabra con sus retumbos, no por ello deja de ser palabra, algo que mueve, que se mueve, que se introduce en el sonido. En el ritmo.

La palabra es una intención y en la que está contenida toda la ambición, todo el poder humano. Toda la soberbia y su ya establecida redención.

El hombre está siempre oyendo algo. En marcha sintiendo más que viéndolo. Este algo que oye le guía. La dirección está establecida por el oído y no por la vista. Por ello, la Música antes que lo que gusta es lo que se sigue.⁴²

La consabida crítica zambraniana de la razón discursiva se arraigará con fuerza creciente a estas consideraciones acerca de la Palabra en cuanto *voz de lo sagrado*, que debe ser *oída* y, por cierto, *rescatada*, conforme a lo que Virginia Trueba ha señalado como «la cautividad, desgaste, inflación de la palabra en un mundo que la ha condenado a la pura servidumbre en manos de los poderosos, o al mero canje de la comunicación ordinaria».⁴³ Por esto, el juicio de Zambrano a la filosofía y, en ella, a la cultura occidental misma considera como basal violencia la separación del canto (o «la música») y la Palabra, unidad primordial cercenada a medida que la razón discursiva se impone:

Porque esta escisión me parece lo más terrible, la más injusta de la cultura occidental, rescatada únicamente en la liturgia. Y San Agustín escribió dos himnos, uno de ellos es el que se canta, o se cantaba, al final del oficio de los difuntos: *In Paradiso*. Yo he tenido la suerte de oírlo. Es apenas nada, una nada del Paraíso, ya que solamente la música, unida a la palabra, la palabra asistida por la música, nos puede dar el Paraíso mismo, y nos da los íferos, los abismos, los senos de la creación. Es la palabra primera de cuando el espíritu del Señor reposaba sobre las aguas amargas, como dice el nombre de María, creadoras y vírgenes de la creación.⁴⁴

La filosofía terminó olvidando la *originalidad aural* de la Palabra. Y la impronta de Schneider, defendemos, en el examen zambraniano de este proceso es del todo notable; así lo demuestra, por ejemplo, el ensayo «La comunicación entre los sentidos» (1964), en el que Zambrano, como tantas otras veces, criticará el estacionamiento visual o *teórico* de la filosofía, donde «la verdad y la certidumbre

entre los occidentales están ligadas a metáforas o imágenes propias de la visión». ⁴⁵ Lo interesante, para nosotros, es la expresa confrontación que Zambrano hace aquí de la teoría con el arcaico modelo rítmico-acústico, unitivo del hombre con el mundo, argumentado por esos «investigadores» tras cuya mención Schneider trasluce claramente:

Según algunos investigadores de los tiempos aurales de la humanidad, fue el oído el órgano dominante de la percepción y del conocimiento. Y el ritmo natural el punto de partida para la música y la palabra. El hombre que comenzó a tallar la piedra lo hacía según ritmo que tenía una significación muy precisa. Los primeros monumentos de piedra son un lenguaje, el primero. El intelectualismo propio del Occidente, según estos mismos investigadores, se origina del predominio de la visión, del mundo de lo visible. ⁴⁶

El anterior se trata, empero, de un examen más o menos maduro, fronterizo entre los años romanos de la filósofa y la decisiva reflexión llevada a cabo en *La Pièce*. Por esto es que nos parece del todo relevante observar cómo una crítica más temprana del derrotero filosófico occidental también hace cierto uso de conceptos, si no remitentes, ciertamente muy próximos a Schneider; así, por ejemplo, cuando en *Hacia un saber sobre el alma* Zambrano llama la atención sobre cómo el «problema de la expresión filosófica» tiene que ver, precisamente, con un *cambio de ritmo*, diríase que habla de la histórica y dilatada metarrítmisis de la filosofía, que concluirá acallando el ritmo del corazón. Este cambio, en su cristalización definitiva, Zambrano lo indica como particularmente sensible advenido el racionalismo moderno:

Lo primero que sentimos al leer el *Discurso del método* y las *Meditaciones cartesianas*, es que ha cambiado el ritmo, el ritmo del pensamiento y ese otro más íntimo e inefable, el ritmo que podríamos llamar del corazón, que las crisis ponen al descubierto en su delator sonido, y que normalmente no se percibe; constante fondo sobre el que se destaca la voz de lo inteligible. ⁴⁷

Pero Zambrano, haciendo caso de Unamuno, acometerá la soteriológica metarrítmisis de *su propio proyecto*, con la aspiración de devolver la palabra al ritmo primero, hasta reencontrarse con el silencio de las piedras. Anuncia esta transformación en «Apuntes sobre el tiempo y la poesía»:

La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aun enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es «música callada», «soledad sonora», bodas de la palabra y el silencio. Pero al retroceder hasta el silencio ha tenido que adentrarse en el ritmo; absorber, en suma, todo lo que la palabra en su forma lógica parece haber dejado atrás. Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la

45. Zambrano, M., *Filosofía y educación*, *op. cit.*, pág. 56.

46. *Idem*.

47. *Ibidem*, pág. 52.

48. *Ibidem*, pág. 49.

49. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Gómez Blesa, M. (ed.), Madrid, Cátedra, 2014, pág. 204.

50. «Método», *Ibidem*, pág. 149.

51. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 78.

52. *Idem*.

palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora.⁴⁸

Y la sella en *Claros del bosque*, donde relativizará la noción de escritura apelando justamente a las estructuras megalíticas estudiadas por Schneider en cuanto materializaciones del principio rítmico-acústico. La reflexión aquí es concluyente, pues intuye *lo otro* de «la historia», ausente solo hasta el momento en que su *presencia eterna* es corroborada por la audición:

Es lo escrito lo que hace la historia, según se nos dijo. Y así, por ejemplo, las piedras, aun en círculo prodigiosamente erguidas y acordadas, no son historia. No hay historia sin palabra, sin palabra escrita, sin palabra entonada o cantada -¿cómo iba a decirse palabra alguna sin entonación o canto? Habrá entonces otra cosa que habríamos de conocer, o simplemente señalar, sin referencia alguna a la historia, para indicar así con ello nuestra ignorancia invencible, nuestra exclusión. Y la perplejidad en que nos sume cualquier vestigio de su existencia, y su simple existencia misma, que puede equivaler, en ocasiones, a su presencia. ¿Y aquella piedra tan igual a las otras, no podría ser ella, ser la que canta? Pues que en las piedras ha de estar el canto perdido. ¿Y no podrían ser aquéllas, estas piedras, cada una o todas, algo así como letras?⁴⁹

La propuesta metodológica que devendrá la crítica zambranianiana de la filosofía es la que será terminal y expresamente manifiesta en *Notas de un método*, antecedida por el célebre apartado de *Claros del bosque*.⁵⁰ La pura «recepción» allí tratada vendrá a constituir un asunto capital, lo que deja en claro el fragmento rotulado como «El camino recibido». Este texto, escrito mucho antes de la publicación del libro que lo recoge, es, posiblemente, el más iluminador respecto de la problemática metodológica que la filósofa afronta en sus últimos años, y su argumento marco constituye una madura síntesis de su examen acerca del devenir filosófico occidental: el método que ha cristalizado la filosofía en su decurso a la modernidad se ha convertido en *camino rectilíneo*, determinado por «una voluntad declarada, impronta de una finalidad a conseguir por el camino más corto»;⁵¹ camino abreviado hasta el extremo de identificar vida y pensamiento humano, por lo que el hombre pensante queda como el solitario protagonista de *su propia* historia:

Y así, sobre el suelo terrestre se encuentra, sin mirar a nada que se alce sobre él, la huella del hombre, su sombra escindida, o la sombra de la escisión de su unidad, tan perdida en la noche de los tiempos, leve sombra, palpitante más que visible. La dualidad determinará, desde que la hay, la historia. Pues que la existencia histórica comienza con una unidad que se pierde. Allí donde hay escisión en el ser humano y la inevitable, sino primaria y determinante, separación de su ser con todo y con el todo, ya hay historia; la historia en que la unidad perdida se historiza ostentándose.⁵²

Pues bien, Zambrano afirmará que, recónditamente anterior al camino recto, estuvo el *camino recibido*, el «camino “natural”, prearcaico, librado al azar, como queda casi todo lo que atestigua en modo humilde».⁵³ Y este camino recibido Zambrano lo describirá, aun sin citar al musicólogo, apelando de manera palmaria a las consideraciones de Schneider en torno a la identificación totémica propia de las culturas primitivas; el hombre, en su origen, es un animal más, y participa de forma activa del mundo mediante su vínculo expreso con los demás animales, de quienes reproduce *su ritmo* en cuanto primordial «método» de aprehensión de lo real. Se trata del camino (haciendo coincidir a Zambrano y a Colimberti) *natural* de la especie en su inaugural animalidad, vale decir en su *recibida* condición de habitante del mundo, o sea anterior al «hombre» en cuanto entidad tan autoconstruida como progresivamente separatista y dominadora:

El de la sabiduría secreta de la bestia, que corresponde a su saber y sus posibilidades corporales, a su poderosa levedad, a la finura de sus sentidos, de sus pezuñas, y que pone de relieve su calidad de habitantes propios de la tierra; como si ellas, las bestias, fuesen sus habitantes, sus dueños, mientras que el hombre, llegado después, siempre después, es sólo su residente y, por fin, su extraño huésped dominador. Como si el hombre hubiera llegado, desvalido invasor, un día, para desplegar en seguida su ineluctable necesidad, elevada a voluntad de imperio.⁵⁴

Este camino recibido no puede ser recorrido de manera solitaria y autónoma, requiere de un «guía», y tal es el rol que originalmente ejerce el animal en su condición de tótem; Zambrano aclara, empero, que luego podrá ser desempeñado por un «hombre-guía» y «en ocasiones por un ser desconocido».⁵⁵ Este guía ofrece su saber. Y lo hace de manera musical, de forma que el iniciado, como los ratones y los niños de Hamelín, no puede sino *seguir* el camino que tal música traza, pues, según tantas veces insistirá Zambrano, «la función primordial de la música no es ser oída, sino ser seguida».⁵⁶ Tal entrega del guía incide máximamente en el necesario abandono de sí mismo que el iniciado experimenta, de pronto abierto a un orden que *ya estaba*, vale decir, el inhumano e inconsciente orden músico, que es el testimoniado por la tradición pitagórica. Es aquí, en esta musical entrega, donde se halla la más temprana y precisa explicación del método y sus *notas*:

De ahí que el que recibe un camino-guía haya de salir de sí, del estado en que está, haya de despertar no a solas sino en verdad dentro ya de un orden; y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones las notas, en sentido musical, de un Método.⁵⁷

Pero si el guía saca al iniciado de su reducto es en beneficio de su propia, perdida y ansiada integridad, pues domina al iniciado, aún inconscientemente, el anhelo «no de llegar a tal o cual lugar sino de encontrar lo que le falta para ser, para que el ser a medias nacido se

53. *Idem.*

54. *Ibidem*, pág. 79.

55. *Ibidem*, pág. 80.

56. Zambrano, M., *De la Aurora*, *op. cit.*, pág. 45.

57. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 80.

58. *Ibidem*, pág. 81.
59. *Ibidem*, pág. 82.
60. *Idem*.
61. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pág. 654.
62. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, págs. 88-89.
63. Zambrano, M., «Consideraciones sobre el animal», en *Semana*, vol. XI, n.º 326, Puerto Rico, 1965, pág. 3.
64. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 87.
65. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, *op. cit.*, pág. 48.

cumpla». ⁵⁸ Por esto es que la original condición animal del guía incorpora tan a menudo alas y escamas, señal de pertenencia a «otro elemento», y el hombre conserva o recobra entonces «una relación con esos medios naturales que no son su patria habitable, mas de la que parece guardar la nostalgia». ⁵⁹ Es en este sentido *devolutivo* o *restaurativo* donde radica lo *simbólico* del animal guía, cuya iluminación remite a Schneider ya de manera indudable:

Son los animales símbolos, reales o imaginarios, que acompañan como emblema a los dioses y a los hombres dotados de superior fuerza y destino, signos de una cualidad divina en el hombre. Animales que se posaron sobre un ser humano en simbiosis, de lo que el centauro y la sirena ofrecen paradigma. Algo divino emana de estas simbiosis como si por su virtud se operase la pérdida unión; o bien, como si el traspaso de la vida propia de un reino a la del otro la liberase de su prisión o al menos la hiciera atravesar un cerco. ⁶⁰

La evidencia del recurso schneideriano en *Notas de un método* la confirma, en todo caso, la expresa mención del musicólogo en textos antecedentes de variada índole, como es, por ejemplo, el íntimo manuscrito de 1983, catalogado como M-285, donde Zambrano comenta su abordaje de la cuestión metodológica en «El camino recibido»:

Ahora: el método, de los míos, es el que se apunta en «El camino recibido» y el de *Claros del bosque*, con su doble paréntesis [...].

Los animales símbolos. Schneider. Zolla. Oyendo incansablemente *El estro armónico* de Vivaldi. ⁶¹

Pero el texto que nos parece más destacable en lo tocante a la genealogía del problema metodológico en Zambrano es el escrito de 1965 intitulado «Consideraciones sobre el animal». Trasciende este escrito, no obstante, el asunto del método para rozar aspectos centrales de la antropología zambraniana, así la problemática esotérica que *Notas de un método* plantea respecto de cómo el «camino recibido» hubo de transformarse en el «camino de la sierpe», o sea, el «sinuoso», «laberíntico camino de la humana historia». ⁶² Señala Zambrano, en «Consideraciones sobre el animal»: «El investigador alemán Marius Schneider desde el fondo de sus estudios sobre el Periodo Megalítico, extrae la idea de que el ritmo es la esencia última que fija a cada ser», y especifica a continuación que «[c]ada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico». ⁶³ Cuando, en *Notas de un método*, la filósofa argumenta que «[I] a serpiente erigida en guía era distinta del simple animal serpiente», ⁶⁴ explora precisamente en esta definición que Schneider da del hombre en cuanto ser poseedor de una «polirrítmica organización interior». ⁶⁵ Esta vastedad cósmica alojada en el ser humano supone, empero, que en él «las mutaciones pueden ser, como en efecto han sido y son, imprevisibles; imprevisibles sus posibilidades, por tanto,

para su propia consciencia y razón, mientras no se agoten en él los ritmos que componen esa su polirritmia, desconocidos para él mismo». ⁶⁶ Impetuosa polirritmia que subyace en la inconsciencia en cuanto conglomerado de fuerzas *vivas* y, por cierto, profundamente riesgosas:

No hay encanto sin ritmo, pues que el ritmo es la más universal de las leyes, verdadero *a priori* que sostiene el orden y aun la existencia misma de cada cosa. Entrar en un ritmo común es la forma primera de comunicación, cosa que los que quieren conducir hombres no olvidan, por cierto. ¡Cuántos discursos que han arrastrado a las masas se hubieran deslizado sin causar el menor efecto de no haber sido pronunciados con un ritmo elemental, invocador del oscuro fondo adormido! ⁶⁷

Distante de sostener una antropología apofática al estilo de Angelus Silesius («El hombre no sabe lo que es y no es lo que sabe», ⁶⁸ escribirá el místico), Zambrano se atreverá a una definición del hombre no obstante involucrando los alcances absolutamente incógnitos e impredecibles de su condición. Asoma, entonces, no solo Schneider y su noción humano-polirrítmica, sino también Zubiri, que nos parece no tan lejano del musicólogo alemán cuando declara que «el hombre es el animal que trasciende su pura animalidad». ⁶⁹ Más sintética, aforística, más cósmicamente integradora y, sin duda, más humilde ante la existencia en su *misterio*, Zambrano, como sabemos, afirmará que «[e]l hombre es el ser que padece su propia trascendencia». ⁷⁰ Pero, como es evidente, no se trata aquí de una trascendencia positiva y autoafirmativa, al estilo idealista, sino de una trascendencia *misteriosamente imperiosa*, que se *padece*, inexplicables los ritmos últimos y terribles del cosmos que quién sabe cómo y por qué han venido a instalarse en el polirrítmico interior humano.

66. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, págs. 89-90.

67. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 219.

68. Angelus Silesius, *Peregrino querubínico*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2003, pág. 23.

69. Zubiri, X., *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 59.

70. Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, pág. 9.

Luis Guerra

Centre for Artistic Research (CfAR),
University of the Arts Helsinki (Finlandia)
luis.guerra.miranda@uniarts.fi

María Zambrano + Raúl Zurita.
Tentativa de un encuentro entre ecos
María Zambrano + Raúl Zurita.
Attempt of an encounter between echoes

Resumen

Recepción: 16 de octubre de 2019
Aceptación: 29 de octubre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 26-33

El presente artículo explora una tentativa de encuentro *entre* la escritura filosófica de María Zambrano y la escritura poética, en particular aquella que excede a la página escrita, del poeta chileno Raúl Zurita. Zurita ha mencionado a Zambrano como una figura presente y de referencia en su propio proyecto y pensamiento poético. La intención aquí es proponer un marco de resonancias que permitiría abrir una posibilidad de iluminación recíproca.

Palabras clave

Poesía, Raúl Zurita, María Zambrano, Latinoamérica, ecos, trazas, encuentros.

Abstract

This article explores an attempt of encounter *between* the philosophical writing of María Zambrano and poetic writing, particularly that of the Chilean poet Raúl Zurita, those exceeding the written page. Zurita has mentioned Zambrano as a reference in his own project and poetic thinking. The intention here is to propose a framework of resonances that could open a possibility of reciprocal illumination.

Keywords

Poetry, Raúl Zurita, María Zambrano, Latin America, echoes, traces, encounters.

1. Marchant, P., *Sobre árboles y madres*, Buenos Aires, La Cebra, 2009, pág. 254.

2. Patricio Marchant (1939-1990) fue profesor de filosofía del Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.

3. Marchant, P., *Sobre árboles y madres*, *op. cit.*, pág. 108.

4. Es claro para Marchant que las circunstancias no favorecían ese intercambio entre los propios filósofos, como sería el caso de hacer dialogar a la poesía de Gabriela Mistral y a la filosofía de

—Ser como faltar,
faltar como único modo de ser, solo *Nadie* sabe que no sabe su nombre; la falla de su saber, su fuerza.

—Solo desbordes,
Toda clase de desbordes —desbordes que se calculan, se pierden, se ganan, se ignoran— podrán tocar, del nombre, su origen.

PATRICIO MARCHANT¹

I. ¿Dónde, la filosofía?

El filósofo chileno Patricio Marchant² escribe, en su libro *Sobre árboles y madres*, autopublicado en 1984 y reeditado el año 2009, sobre la relación entre la poesía y el pensamiento filosófico latinoamericano:

Pensar lo que es primeramente real para nosotros: el español, nuestra lengua, y Latinoamérica; y como chilenos, pensar la poesía chilena, poesía conceptual como pocas, regalo para el pensar, que en ella se encuentran las ideas que en vano se buscarán en los escritos de los profesores latinoamericanos de filosofía.³

Marchant aborda, mediante su particular escritura filosófica, una reflexión crítica sobre la obra de la poeta Gabriela Mistral, pero que desborda su aprehensión meramente literaria o estética, para circunscribirla en su tesis central: ¿dónde ha sido la filosofía en Latinoamérica si no en el pensamiento que se expresa a través de la poesía que han escrito y escriben sus poetas, en el cuerpo mismo de esa escritura? Sin un habla propia, porque, arrasada en su pasado esa *propia* habla, el continente americano dice de sí solo a través de lenguas extranjeras, exponiéndose entre ellas, entre las lenguas borradas y las sustitutas. La poesía, una falta que se anida en un desdoble en periferia, aparece como una llaga, como una cicatriz que traza la historia de una violencia no contada. En esa sustitución que es el lenguaje español, y en la evidencia que de esa falta es la propia sustitución, el habla de ese lenguaje desaparecido, irreducible a toda traducción, se expone como fisura que se *impronta* con sus paisajes. Marchant interroga los diálogos posibles que habrían quedado inconclusos entre esta *filosofía* latinoamericana, que ocurriría solo *en* el habla poética, y aquella habla filosófica de la tradición europea. Diálogo suspendido por y desde las escrituras de ambos costados del Atlántico, que no por sus interlocutores físicos.⁴ Recientemente, el 21 de agosto de 2019, la filósofa francesa Catherine Malabou, en una conferencia dictada en la European Graduate School,⁵ cita el texto de Marchant «¿En qué lengua se habla Hispanoamérica?» para hablar de esta irreducibilidad del habla perdida por el sustituto:⁶

Así, si pregunta: ¿en qué lengua se habla Hispanoamérica?, pregunta que, reducida en dos de sus momentos a Chile —problema de espacio y otros—, implica preguntar: *a)* si acaso existe Filosofía actualmente en Chile; *b)* si alguna vez ha existido Filosofía en Chile, y *c)* si puede existir —y de qué modo, según cuál forma— Filosofía en lengua hispanoamericana. Y pregunta que debe trabajar, dejarse trabajar, por la relación entre una lengua particular, la hispanoamericana, y esa otra «lengua», la Filosofía. Esto es, delimitación, los supuestos con los cuales trabajo: de la Filosofía, sus márgenes.⁷

El interés de Malabou en la propuesta de Marchant tiene relación con la línea del pensamiento francés inaugurada por Blanchot. Este pensamiento del afuera y su relación para con un pensamiento materialmente periférico, como sería la filosofía desde Latinoamérica. Si desde ya el habla que dice filosóficamente es una escritura poética, siguiendo la tesis de Marchant, que acontece como fisura en la que se encuentran la borrada que esa habla carga como propiedad, como eco que reverbera lo desaparecido, y el lenguaje de una

Heidegger: «—¿y qué de los que dicen ocuparse de la Mistral —o que enseñan “filosofía”— y su ignorancia del diálogo del poeta con Freud y con Heidegger?» (*Ibidem*, pág. 130).

5. Véase «Catherine Malabou's lecture "Philosophy and the Outside"» — 2019-08-21. Vídeo de Youtube, 49:21, publicado el 22 de agosto de 2019: www.youtube.com/watch?v=ZMXFuS5fAI.

6. Marchant, P., «¿En qué lengua se habla Hispanoamérica?» en *Anales de la Universidad de Chile*, sexta serie, n.º 3, Santiago de Chile, septiembre de 1996, págs. 103-112.

7. *Ibidem*, pág. 103.

8. Raúl Zurita nació en Santiago de Chile en 1951. Formó parte del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). El CADA estaba formado por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells, Juan Castillo y Raúl Zurita. Las acciones de arte del CADA estaban compuestas de manera colectiva y apelaban a un arte comprometido socialmente. El CADA desarrolló justamente una serie de estrategias que le permitieron soslayar la represión. Entre sus acciones más conocidas, se puede nombrar «Para no morir de hambre en el arte» (1979), la cual consistió en la repartición de leche en las poblaciones periféricas de la ciudad de Santiago. Una columna de camiones de la empresa nacional de lácteos, Soprole (Sociedad de Productores de Leche), realizó un camino durante el cual se hacía la repartición de leche, en un período marcado por las carencias básicas en la población más vulnerable. El acto también consideraba la reciente memoria de las acciones del gobierno popular de Salvador Allende, depuesto por la dictadura, el cual había avanzado una política conocida como «Medio litro de leche diario para cada niño chileno». Otra acción destacable fue «¡Ay Sudamérica!» (1981), que consistió en seis pequeños aeroplanos que sobrevolaron la capital de Chile, Santiago, el día 12 de julio. Desde ellos se lanzaron 400.000 volantes en los que se discutía la relación entre el arte y la sociedad. La acción en sí misma hace referencia al bombardeo sufrido por el Palacio de Gobierno el 11 de septiembre de 1973. Los volantes que se dejaron caer contenían un mensaje donde se sostenía el derecho a una vida estándar para cada ciudadano, y se proponía que la ciudadanía era capaz de instaurar un concepto de arte enteramente nuevo, un arte que superaría los límites tradicionales entre arte y vida. En 1982 Zurita escribió en los cielos de Nueva York su poema *La vida nueva*. En 1993 escribió sobre el desierto de Atacama la frase-poema, de 3 kilómetros

de largo y 300 metros de ancho *Ni pena ni miedo*. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura 2000 y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2016.

9. Escribe Zambrano en *El hombre y lo divino*: «Pues todo delirio es desde su fondo persecución. Y el aguijoneado por él, va a buscar, aún sin hacérselo presente, refugio al lugar de donde ha partido la flecha, siempre luminosa, pues desata el fondo escondido bajo la superficie del alma, ocupada por la conciencia» (Zambrano, M., «Apolo en Delfos», *El hombre y lo divino*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 353).

10. Marchant comenta sobre la pérdida del habla posterior al golpe de Estado en Chile (1973-1989) con estas palabras: «El golpe de Estado tuvo al menos la virtud de dejarme siete años sin poder escribir absolutamente nada. El hecho de haber estado dos años en Francia, en contacto con Jacques Derrida, yo creo que me ayudó bastante, de modo tal que en el 79 retomé la posibilidad escritural con un español un poco... poco usual, digamos, un tanto patológico...» (discurso leído por Marchant en el Coloquio Chileno-Francés de Filosofía, Santiago de Chile, 1987, que aparece citado en Marchant, P., *Sobre árboles y madres*, op. cit., contracubierta).

11. Estas son sus palabras al respecto: «[E]l año 75 yo estaba absolutamente desesperado. El acto fue la quemada de mi cara, de mi mejilla. Desde el momento en que hago eso, me ubico de este lado de la comunicación, y ahí empieza mi obra. (...) el acto de laceración como primer enunciado, como primer chillido de la guagua que nace.» (en Gandolfo, E., «Raúl Zurita: “El libro de poemas ha muerto”», *Diario de Poesía*, n.º 6, Buenos Aires, primavera de 1984, págs. 83-101). En otra entrevista comenta: «Fue en 1975, en mayo o junio. Horas antes una patrulla de soldados me detuvo, por mi aspecto imagino, y estuvieron un rato indefinible sometién dome a esas humillaciones en las que son diestros, no pasó a mayores y finalmente me dejaron ir. Entonces me acordé de esa frase del Evangelio sobre si te golpean en una mejilla pon la otra, y fui y quemé la mía. Después supe que allí había comenzado algo e imaginé la secuencia: *Purgatorio*, *Anteparaiso*, *La vida nueva*. En 1980 intenté cegarme, fue dos años antes de las escrituras en el cielo. Lo hice porque quería que el único que no pudiese ver el poema que imaginaba trazándose en el cielo, o sea, en lo más visible del mundo, fuese yo. Era una demencia y afortunadamente no resultó. (...) Pensaba que cegarse era volver a tocar ese instante inmemorial, anclado en lo más hondo de uno, en que algo pasa a ser alguien, porque comprende

tradición que le sustituye para darse a entender, la escritura y pensamiento de María Zambrano nos permiten recomponer puentes de este diálogo suspendido entre filosofías. Esta es la tentativa que nos ocupa aquí, un encuentro entre Zambrano y la poesía de Zurita: Z + Z.

Raúl Zurita es un poeta chileno, es decir, un cuerpo marcado por el antes propio del lugar donde sucede: Chile y Sudamérica. Cuerpo marcado por una anterioridad cultural, y marcado por los acontecimientos que rodean e informan su propio aparecer como poeta. Zurita es un poeta cuya poesía sucede más allá de la impresión en una página. La escritura de Zurita ocurre sobre diferentes soportes, aunque él mismo haya explicado que aquella no fue una reflexión explícita en su quehacer literario. La poesía de Zurita ha ocurrido sobre el cuerpo, en los cielos, en el desierto y en acantilados.⁸ En la poesía de Raúl Zurita es posible reconocer el sentido del delirio poético como razonamiento que María Zambrano describe en *El hombre y lo divino*: «Ya que convertir el delirio en razón, sin abolirlo, es el logro de la poesía».⁹ Delirio al cual se enfrentan, por las circunstancias de la época, el propio Raúl Zurita y, también, el filósofo Patricio Marchant. Ambos testimonian el delirio al que se ven convocados por el terror político¹⁰ y cómo este se ve racionalizado en sus modos y aparatos estéticos, en las marcas que ambos inscriben.

II. La marca

Raúl Zurita es un poeta que se marca: en 1975 se quema la mejilla;¹¹ en 1980 se echa amoníaco a los ojos. Queda ciego. Vuelve a ver. Su rostro se ve surcado por una cicatriz que hace presencia a un cuerpo marcado, que lo sustrae de su inexistencia. Una fotografía en blanco y negro, tamaño identificación estatal, es impresa en el interior de su libro *Purgatorio* (1977) bajo cuya imagen dice: «EGO SUM».¹² En la portada, aparece la imagen de la cicatriz en la mejilla del propio Zurita.¹³ Zurita se marca para que en esa huella autoinfligida en su carne testimonie al delirio mismo en que se inexistía todo un país. Marcarse en la falta, en su doble condición de error y ausencia, por tanto, supone una escritura que se inscribe en el tejido propio del mundo y no en la abstracción de su sentido, el cual aparece completamente perdido ante la losa militar capitalista. Es en la mejilla como lugar de lo próximo donde se es algún otro, donde Zurita inaugura su escritura de proximidad, donde la palabra no solo cede lugar sino que además deviene traza que asume la incompletitud de su función. Escribe también María Zambrano en *Persona y democracia* (1958):

Están cargadas de sentidos diversos (las palabras), cuya explicitación depende del momento en que han sido usadas, de cómo y hasta de por quién. De ahí, que ciertas palabras queden inservibles después del uso inmoderado que de ellas se ha hecho, o desacreditadas cuando se las

emplea para enmascarar fines inconfesables, o vacías, huecas o gastadas y sin valor como moneda fuera de curso y sin belleza. Y se ha de reconocer que la palabra pueblo, como la de individuo, como la de democracia, y aun la de libertad —sin contar otras—, están amenazadas de que les suceda algo de eso. Mas, ¿con qué sustituirlas?, si es que no se renuncia o se reniega de lo que ellas significan...¹⁴

Las palabras, el habla, su uso, ha quedado interdicto por la violencia, por el desamparo, por la intemperie a la que los cuerpos son sustraídos, despojados de su sentido. La mejilla entonces, con todo la carga teológico-cultural que conlleva y, en este sentido, la correlación entre materialidad de la carne y la palabra sustituta, es el lugar donde se marca la marginalidad de lo testimonial. María Luisa Fischer, en su reseña sobre *El día más blanco* de Zurita, expone esta condición de la mejilla en Zurita:

En el sueño o pesadilla se ve a un hombre boca abajo en una cama. Está siendo golpeado una y otra vez en la mejilla por alguien que le aprisiona la espalda con las rodillas. La mirada del hombre —o del narrador en el presente de la escritura, es difícil decidirlo— se dirige hacia un exterior iluminado donde se ve o se imagina un árbol y pétalos de flores que cubren una vereda reconocible y familiar. La imagen retrotrae a su vez a una pelea de la infancia, primer ejemplo de violencia que enseña la lección terrible de «la irrupción de una crueldad fija e inmutable, anidada en el fondo de las cosas» (144). El narrador ve a un amigo de la niñez peleando, mordiéndole la mejilla al contrincante, y piensa en la cicatriz que quedará estampada en esa mejilla como una costra o grieta en la piel y en la tierra (145).¹⁵

El propio Zurita comentará en otra conversación que ante la escritura en el desierto de su poema un pintor le comenta las semejanzas que se pueden observar entre esa traza sobre la tierra y la cicatriz en la portada de su primer libro.

Zurita congrega a su *escritura*, aquí entendida más allá de la letra impresa en la página de libro, como el acto mismo de toda inscripción testimonial, es decir, como el lugar en donde la experiencia de la memoria puede aparecer en el presente. El lugar de la escritura sustituta es tachado no para borrarlo, sino para que entonces, desde la cicatriz, aparezca el propio testimonio que pueda narrar ahora sobre lo que se cubre, lo que se silencia o lo que se borra, lo que permanece desaparecido. Zurita vuelve insistentemente al día de su arresto y encierro en el carguero Lebu.¹⁶ La experiencia del golpe de Estado lo cambia todo, es un acontecimiento negativo que escinde la realidad en la que hasta ese momento su subjetividad se amparaba. María Zambrano escribe en *Claros del bosque* (1977): «De condición mediadora la carne es lo más amenazado por el terror, y por ello mismo su última resistencia. Por sede del organismo vivo y por ser dada a engendrar. Y porque espera siempre. Pide tan solo cuando no puede esperar ya más».¹⁷

que el cielo que está mirando permanecerá allí cuando él ya no esté y que lo que está mirando entonces es la imagen de su muerte» (en Dobry, E. y Zurita, R., «Conversación con Raúl Zurita» en *Guaraguao*, año 18, n.º 45, Barcelona, 2014, págs. 175-186. En línea: www.jstor.org/stable/43488382).

12. En el capítulo «Zurita chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza», Rodrigo Cánovas escribe: «*Purgatorio* genera un espacio cultural desde el cual un sujeto (individual o colectivo) es capaz de abolir la coerción que se ejerce sobre él» (Cánovas, R., *Libri, Zurita, Ictus, Radrikan: Literatura Chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile, FLACSO, 1986, pág. 81).

13. La crítica de arte chilena Adriana Valdés escribe en el período acerca de este libro: «Yo diría que es un libro que parte de lo arrasado, de lo agostado, de lo mínimo: su palabra busca eximirse de toda connotación *poética, reminiscente*. Se recurre a la gráfica: se reemplazan, en un poema, todas las palabras por pequeños dibujitos; se incluye la realidad sin mediatizar, la fotografía de carnet, el diagnóstico clínico, el electroencefalograma [...]. Entre un sujeto amenazado de inexistencia, los poemas son las huellas voluntariosas y obsesivas de que efectivamente existe, la única *señal de vida*. Se ha puesto en peligro hasta la posibilidad de ser persona, y la conciencia de sí se sustituye por un texto: la huella concreta de que esa conciencia ha existido, en un mundo que no da garantías de que pueda seguir existiendo» (Valdés, A., «Escritura y silenciamiento», *Revista Mensaje*, n.º 276, enero-febrero 1979, págs. 43-44).

14. Zambrano, M., *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 133.

15. Fischer, M., «“El día más blanco” o el país de la memoria de Raúl Zurita» en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, n.º 17, Berlín, 2005, pág. 61. El párrafo culmina con una nota al pie de página que refiere a la palabra «grieta»: «Ya en la definición consignada por Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) se establece la conexión entre grieta corporal y grieta de la tierra: “Grieta: La apertura de la piel en el hombre, en las partes callosas de pies y manos y también se dize de los animales. Propiamente se dize de la tierra, quando sequedad se abre”».

16. Así es como lo refiere: «Nos distribuyeron en dos barcos de la Compañía

Sudamericana de Vapores, el Maipo y el Lebu [...] nos metieron en unos bodegones [...] eran lugares bastante amplios, donde caben doscientas personas, pero nosotros éramos ochocientos, todos apretujados, en un hacinamiento que nos impedía incluso movernos [...] nos soltaron de noche, luego de tres semanas, cuando quedaba una hora para el toque de queda» (en Piña, J., *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén, 1990, págs. 195-233).

17. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Gómez Blesa, M., (ed.), Madrid, Cátedra, 2019, pág. 265.

18. Filosofía aquí en el sentido que intenta articular Marchant, es decir, una filosofía que ocurriría en la materialidad de la escritura poética, y aquí entendida como toda acción que conlleve esta certitud poética, y que mantiene un diálogo para con el pensamiento de Zambrano. *Diálogo que no tiene por destino explicación mutua sino iluminación recíproca*, respecto de la cual queda mucha tarea aún por hacer-escribir.

19. Escribe también Fernand Deligny: «Et voilà qu'entre cette goutte d'existence qui s'était trouvée sur le champ de foire, entre le canal et la citadelle, la fêlure [sic] s'était produite, rupture. Voilà ce qu'ON fait: cinq petits singes transis dans une cage à perroquet accrochée de guingois au fronton d'une baraque de planches grises exhibés» (Deligny, F., *Lointain Prochain «Lettres à un travailleur social»*, documento original, primavera, 1985, Fondo Fernand Deligny, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe). Utilizo esta cita en el *Manual para una tentativa a la deriva* (libro en preparación) para mostrar cómo la ruptura a la que apela aquí Deligny en medio de la descripción de un recuerdo de infancia refiere a la escisión que comporta un hecho, respecto del cual no existe posibilidad de ocultamiento. Una vez constituida, acaecida, la fisura, su existencia se apropia de la continuidad del cuerpo sin dejarle más que un retrazamiento de esa resonancia inscrita.

20. Pueden recordarse también las siguientes palabras de Maurice Blanchot: «La poesía es memoria, he aquí la antigua afirmación. La memoria es la musa. El que canta, canta por recuerdo y da poder de recordarse. El canto mismo es memoria, el espacio en que se ejerce la justicia del recuerdo, esta Moira, esta parte de oscuridad según la cual se disponen derecho y ciudadano [...]. Esta gran memoria impersonal que es el recuerdo sin recuerdo del origen y al que se acercan los poemas de genealogía, en las leyendas terrificantes de donde nacen los dioses

La propia carne de Zambrano media en sí el terror de los acontecimientos de los que ella se vuelve testimonio. Sin sucumbir ante los hechos de su historia personal e histórica, ella se establece como el lugar de una última resistencia donde se pueda aún decir sobre lo que no se puede ya conocer porque ha desaparecido. Esta condición de la *persona* que se vuelve Zambrano parece latir y resonar en la obra y la *persona* poética de Zurita. El terror, el dolor, la brutalidad humana, la locura del poder es resistida mediante las formas de inscripción que el arte, como artefacto desposeído, inexistentemente dispone: gestos, trazas, palabras, sonidos: la poesía de Zurita es una filosofía zambranianiana,¹⁸ que se inscribe en y desde una intensidad que somete a toda estabilidad a la descomposición. Desde su cuerpo Zurita escribe como y en relación con ese *entre* que es el *eco* de una ruptura, de una escisión, de una fisura.¹⁹ La escritura del eco debe entenderse aquí como la resonancia que a la espera de una superficie busca extender la memoria involuntaria que ya se deshace en su trayectoria.²⁰ Si bien Raúl Zurita ya escribía antes del golpe de Estado, no es sino hasta ese instante, con la experiencia personal y social del golpe sobre sí, su encarcelamiento y hacinamiento, cuando intensifica el *campo ecoico* que forma entonces toda su poesía.²¹ La poesía de Zurita es así una poesía que canta esa intensidad vivida por un cuerpo que componen a la vez el individuo, la sociedad, el paisaje y el lenguaje mismo:

La desconfianza y la pérdida de valor de la oralidad significa en lo literario el paulatino abandono de las formas puramente coloquiales las que no logran dar cuenta del quiebre «espiritual» acaecido después del golpe militar. [...] los nuevos escritores se vierten en la búsqueda de nuevos parámetros de lenguaje que puedan interpelar mejor la situación, partiendo así de lo que se veía como otra instancia represora más: el mismo lenguaje.²²

III. La escritura en los cielos

Escribe María Zambrano en *Claros del bosque*:

Y de todo cielo inmediato se recae una y otra vez, de un mismo cielo también, ya que ninguno de ellos acoge del todo la condición terrestre. Y el lugar donde se recae, un ínfero —ínfero es todo lugar que está sometido a un cielo— se revela a su vez como un lugar donde no se puede permanecer estáticamente, lugar de combustión insoportablemente activa, mar de llamas puede ser cuando allá arriba, en el correspondiente cielo, se ha vislumbrado alguna luminosidad.²³

El 2 de junio de 1982, en la ciudad de Nueva York, Raúl Zurita escribe en los cielos su poema *LA VIDA NUEVA*:²⁴

MI DIOS ES HAMBRE
MI DIOS ES NIEVE
MI DIOS ES NO

MI DIOS ES DESENGAÑO
 MI DIOS ES CARROÑA
 MI DIOS ES PARAÍSO
 MI DIOS ES PAMPA
 MI DIOS ES CHICANO
 MI DIOS ES CÁNCER
 MI DIOS ES VACÍO
 MI DIOS ES HERIDA
 MI DIOS ES GHETTO
 MI DIOS ES DOLOR
 MI DIOS ES
 MI AMOR DE DIOS²⁵

Las fotografías de este acto poético son incluidas en su libro *Anteparaíso*.²⁶ Cabe connotar el hecho de que la inscripción imaginal e histórica del golpe de Estado se compone por las pocas imágenes que presentan a los aviones de la Fuerza Aérea sobrevolando la ciudad de Santiago antes y después de bombardear el palacio de Gobierno el 11 de septiembre de 1973.²⁷ Zurita, por tanto, a través de su acto, *retoma* los cielos, y ahora los aviones escriben en ese cielo cicatrizado. El acto poético, un delirio como la escritura en el cielo, fuerza a la realidad del Estado y convoca un acontecimiento, inexistente efectivamente, escritura en español sobre el territorio de los Estados Unidos: «Escribí en los cielos y escribí en el desierto porque necesitaba profundamente hacerlo».²⁸ La escritura en los cielos tiene por objeto la indicación de una nueva vida. A pesar de la incertidumbre y el horror, del desastre y el olvido, la poesía como acto resiste para testimoniar la existencia y para componer sus posibles. El Dios al que apela Zurita en esta escritura es el Dios como palabra nuda, excedente absoluto que, en Latinoamérica, no solo ha quedado vacante sino que además ha sido apropiado en cada multiplicidad violada. Mestizo el Dios de la tradición, aparato sustitutorio, la poesía ahora le inscribe en los cielos, fugazmente, antes de que la materia propia de esa abismación le borre a su vez. Ese espacio dado por la poesía, en un acto calculado de delirio mecánico como fue la escritura en los cielos, deviene luego escritura sobre el cuerpo desértico.

Pueden leerse ahora estas palabras de María Zambrano:

Cuando el espacio se le da felizmente al ser vivo, según su condición, le permite al par que la respiración, la visión. Y cuando infelizmente le deja perdido, en el abandono, incapaz de visión, lo deja en el desierto. El que se den unidamente el respiro y la visión, y no como simple posibilidad sino en acto, es ya un alto, puro cielo.²⁹

IV. Ilocalidad de la poesía

La poesía hace aparecer aquello que no puede sino trazarse tras su desaparecimiento. Incluso, en el caso particular de la obra escrita

primeros, es la reserva a la que nadie en particular, poeta o auditor, nadie en su particularidad tiene acceso. Es lo lejano. Es la memoria como abismo [...] el Olvido es la divinidad primordial [...]. La esencia de la memoria es así el olvido» (citado por Jean Louis Déotte en «Scheerbart, la cultura de vidrio», en *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*, J. Mellado (trad.), Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998, págs. 179-180).

21. Doy una rápida definición de mi concepto de *ecoicidad*, que he inscrito en la introducción para el libro de conversaciones entre la artista chilena Cecilia Vicuña y la comisaria Camila Marambio: «Nombro a este inesperado fenómeno inexistente, levantándose como una invisible cadena de montañas, una ecoicidad, un mapa friccional producido por las fuerzas de diversos cuerpos ecóicos colisionando. Es imposible preconcebir su acontecer. Los cuerpos son tocados por una letanía de memorias que re-membranean un nuevo aparecer. Otro cuerpo múltiple de cuerpos es por lo tanto puesto en movimiento. Una percepción performativa relacional toma lugar, llevando, deambulando» (Guerra, L., «Passion in a field of echoes», en *Slow Down Fast, A Toda Raja*, Berlín, Errant Bodies, 2019, pág. 11, traducción del autor).

22. Zurita, R., *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1983*, Santiago de Chile, CENECA, 1988, pág. 17. Disponible en: <https://doi.org/10.34720/e236-a376>.

23. Zambrano, M., «Los Cielos», en *Claros del bosque*, op. cit., pág. 257.

24. «Mediante el uso de cinco avionetas se trazaron las letras con humo blanco, componiendo una serie de textos de 7 a 9 kilómetros de largo. De forma interesante, por su encuentro, es el artista chileno radicado en Estados Unidos Juan Downey quien realiza la documentación videográfica» (Santini, B., «El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita» en *Revista Laboratorio*, n.º 1, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, primavera 2009. En línea: http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art6_santini/).

25. Zurita, R., *Tu vida rompiéndose (antología personal)*, Barcelona, Lumen, 2017, pág. 60.

26. Es posible visionar un fragmento del acto en la documentación videográfica en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com). En concreto: www.youtube.com/watch?v=l9WvE9aeJ4o.

27. Cabe referenciar siempre aquí las primeras escenas en el documental-monumento que es *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán. Las primeras imágenes son de pantalla negra, sobre las cuales podemos escuchar la imagen acústica que genera el ruido de los aviones militares en los cielos de Santiago antes de bombardear La Moneda, el Palacio de Gobierno donde se encontraba el presidente elegido democráticamente Salvador Allende. Esta antecedencia del sonido oscurece toda posibilidad de memoria, porque el aparato maquínico fisura la reciente historia de ese país. *La batalla de Chile* es una inscripción de una pérdida de la que no existe sustituto posible, a excepción del campo ecoico que compone la película de Guzmán y, me atrevería decir, el *sitio* que es su obra total.

28. Zurita R., «La Belleza de Pensar - Raúl Zurita 1995 entrevista completa», vídeo de Youtube, 1:05:04, publicado el 4 de agosto de 2018. Puede verse en: www.youtube.com/watch?v=fDqRpKiveDk.

29. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 258.

30. Dobry, E. y Zurita R., «Conversación con Raúl Zurita», op. cit., pág. 182.

31. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 118.

32. *Ibidem*, pág. 119.

33. Badiou, A., *The Age of the Poets, and Other Writings on Twentieth-Century Poetry*, Bruno Bosteels (trad.), Nueva York, Verso Books, 2014.

34. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, op. cit., pág. 13.

sobre el desierto, Zurita establece este espaciamento que se desconvoca de la lengua como mera normatividad. El año 1993 Zurita escribe en el desierto el poema, la frase, *Ni pena ni miedo*. El poema ocupa un largo de 3 kilómetros, y fue realizado gracias al soporte del Ministerio de Obras Públicas del Gobierno de Chile. Solo puede ser visto desde los cielos. Hoy ingresando las coordenadas podemos verlo gracias a Google Earth: 24°2'49"S 70°26'43"O. Escribe Zurita:

Quando tracé la frase «ni pena ni miedo» sobre el desierto de Atacama pensaba en eso, en terminar con una promesa, y efectivamente la fotografía de esa escritura de más de tres kilómetros cierra lo que había comenzado veinte años antes encerrado en un baño.³⁰

Aquí, en aquella frase, se erige una racionalidad que apela contra la irracionalidad de la violencia estatal y capitalista a la vez. En este sentido, este poema, *Ni pena ni miedo*, condena mediante su sentido y su materialidad al logos irracional del poder. Esta poesía no ocurre al margen de una comunidad, como es la pregunta que se hace desde la tradición filosófica Zambrano.³¹ Aquí habría una toma del testigo entre la poesía a la que refiere la tradición europea y la que desde el margen o la periferia que es América surge. Aquí la poesía no corresponde a la celda platónica, porque la comunidad operativa estaría dislocada a ese ordenamiento de mundo. La pregunta que queda inscrita en Zambrano no deja de tener una vigencia política mayor:

La filosofía que ha levantado la objetividad sobre la mutabilidad de la vida humana, la comunidad sobre la diversidad de cada criatura, ¿podrá renunciar de veras a seguirlo haciendo hasta el final de sus días? Y si renuncia, ¿no significará que la era de la filosofía ha terminado?³²

¿No es acaso esta la misma pregunta que sobrevuela sobre el texto de Badiou respecto de la «época de los poetas»³³? ¿Estamos acaso ante el testimonio de un modo-de-hacer que se ve contestado por las condiciones donde insiste ciegamente en definir? La poesía entonces ilocalizaría las condiciones en que ocurre su apareamiento. Esta ilocalidad es una dispersión de los modos topográficos de aprehender el aparecer de lo que ha desaparecido. Este modo de re-apareamiento ilocalizable comportaría ciertamente un desafío para un modo de búsqueda anclado aún en una tradición que rechaza la evidencia de su transformación.

Zambrano excava aún más al decir: «La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método».³⁴ Esta dimensión de aparente distancia entre la poesía, *hallazgo por gracia*, y la filosofía como *búsqueda guiada*, parecen aunarse en el acto poético. Para Zurita la poesía ocurre *por* la existencia humana. Existencia que es la vida de la carne. La poesía es para Zurita la «historia de la precariedad, de la indefensión, de la miseria humana». Esta es la inscripción del artefacto, que es la traza

insistente de la existencia de la carne, del tejido, de los organismos, «intento nunca cumplido» de la vida como arte, o el desaparecer del arte para disolverse en la creación de lo vivo.³⁵ Es por lo cual una poesía que *filosofa* a la vida, la traiciona convirtiéndola en *su* cosa, *su* objeto a la distancia de la propia vida, moralizando el comportamiento de esa vida. La *poesía filosofante* de la política, de la ideología, en definitiva, busca controlar, sujetar, borrar la vida. La poesía, en cambio, es lo que queda de esa falta que se es, un resto resistente, que en cuanto que hallazgo permite marcar el punto en el cual la búsqueda metódica de la propia poesía, señalamiento acontecimiento, inaugura una memorización. Hacia el final de *Filosofía y poesía*, Zambrano escribe: «Las cosas están en la poesía por su ausencia, es decir, por lo más verdadero, ya que cuando algo se ha ido, lo más verdadero es lo que nos deja, pues que es lo imborrable: su pura esencia».³⁶ Lo que está en la poesía de Zurita, en estas dos frágiles figuras que exceden en su materialidad a la inscripción de la página: *La vida nueva*, escrita en los cielos, y *Ni pena ni miedo*, inscrita en el desierto (pero que a la vez se ven constantemente afligidas por su propio desaparecimiento, dejándonos apenas con la imagen como secundario rastrojo de su existencia), es una memoria misma, el canto de una memoria que insiste a pesar de las condiciones de su devenir. Localidades donde de forma sedimentaria se permite el re-apareamiento de una pérdida. Las cosas están en la poesía mediante esa intensidad de lo que ya no está más.

No es la intención de este texto incurrir en el mismo error que, señala Zambrano, comete el poeta Paul Valéry al intentar sistematizar un sentido de la poesía. Mi propósito aquí ha sido operar una serie de posibles aproximaciones, espacios de ecoicidad, desde donde sea posible a posteriori constituir los puentes flotantes de este diálogo evidente entre Zambrano y Zurita. Las resonancias que su cercanía modula, el paisaje que levantan mediante sus obras, permitirían la consecución de la propuesta de Marchant, particularmente importante para un diálogo vacante entre la tradición filosófica europea y el habla poética americana.

35. Y sigue reflexionando de este modo: «Creo que la función del arte, su sueño es un día desaparecer para que la vida misma sea un acto creativo. Desde lo más simple, tomarse un vaso de agua, hasta lo más complejo, resolver ecuaciones y diferenciales de quinto grado. ¡Que todo sea un acto creativo! La obra de arte es lo posible, lo que pudimos hacer, lo que podemos duramente hacer, y el arte ha sido hasta el momento el gran testimonio de la violencia y también el gran testimonio de la compasión. Solamente podemos esperar, ponerle una esperanza al horror de este mundo. El arte es la gran compasión, la compasión por nuestra fragilidad, por nuestros errores por nuestra debilidad y tiene que ser capaz de mirar lo más oscuro que tenemos, para que de allí surja algo nuevo, algo tan potente, que sea más fuerte, que doblegue un poco la realidad y la lleve hacia el sueño, la esperanza, la luz», en Zurita, R., «La Belleza de Pensar», vídeo de Youtube, 56:43, publicado el 4 de marzo de 2016. En: www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8.

36. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, op. cit., pág. 120.

Francisco Martínez González

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Metáforas musicales en la filosofía de María Zambrano: el ritmo

Musical metaphors in the philosophy of María Zambrano: rhythm

Resumen

Recepción: 14 de septiembre de 2019
Aceptación: 29 de septiembre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 34-49

La filosofía de María Zambrano está plagada de referencias a la música. El oído como sentido predilecto para el ejercicio del análisis, la música como objeto de reflexión en sí misma (en abstracto o a través de ciertos compositores y obras), como materialización de la naturaleza laberíntica del tiempo, como paradigma de la naturaleza fluente de la psique, como fuente de metáforas por excelencia. Es en este último sentido en el que términos como «acorde», «armonía», «timbre» o «disonancia» aparecen con mucha frecuencia en sus escritos, vinculados con una pluralidad de campos e intereses, desde la teoría política hasta la fenomenología de la forma-sueño, desde la epistemología hasta la crítica literaria. De todos los conceptos de resonancia musical que pueblan el imaginario zambranio, sin embargo, el de ritmo es sin duda el que ocupa el lugar de mayor centralidad en su ontología.

Palabras clave

Música, metáfora, ritmo, Schneider, Unamuno.

Abstract

María Zambrano's philosophy is full of references to music. The ear as a favourite sense for the exercise of analysis, music as an object of reflection in itself – in the abstract or through certain composers and works – and as a materialization of the labyrinthian nature of time, as a paradigm of the fluent nature of the psyche, as a source of metaphors par excellence. It is in this last sense that terms such as “chord”, “harmony”, “timbre” and “dissonance” appear very frequently in her writings, linked to a plurality of fields and interests, from political theory to phenomenology of the dream-form, from epistemology to literary criticism. However, among all the concepts of musical resonance that populate the Zambranian imaginary, rhythm is undoubtedly the one that occupies the place of greatest centrality in her ontology.

Keywords

Music, metaphor, rhythm, Schneider, Unamuno.

Si los timbres equivalen a los elementos de la Naturaleza o a la materia de los fenómenos, una frase polifónica con voces diferentes llevadas por varios metros y timbres instrumentales será la forma más alta del pensar místico, por reunir no solamente los diferentes planos (metros, y variaciones melódicas), sino también varios ritmos-símbolos y timbres

(materiales), es decir, la totalidad de los fenómenos reducida a su esencialidad acústica. La música polifónica, al igual que el ser humano, es una creación polirrítmica.

MARIUS SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.*

I. Introducción

El de ritmo es un concepto extraordinariamente polivalente, con una amplia presencia en nuestro diálogo cotidiano con el mundo. Así, hablamos del ritmo del habla o del discurso, de ritmo ambulatorio, de ritmo narrativo, del ritmo de las estaciones, de ritmos astronómicos, de ritmos vitales o biorritmos.

Con el sentido de regularidad de pulsos, acentos o duraciones, o bien con el de un incremento sostenido de tensión que finalmente lleva a un clímax (cumbre que luego requerirá también su *rítmica* distensión o cierre), la idea de ritmo modula nuestra visión de la realidad, está en la base de nuestra congénita necesidad de un orden, de nuestro instinto de reducción del caos originario a la regularidad de lo numerable, de nuestra tranquilizadora certeza de comienzos absolutos y retornos previsibles, o de esos relatos a través de los que las antiguas civilizaciones concibieron los más colosales períodos cósmicos o históricos.

Ese que podríamos llamar «sentido danzable de la existencia» ha sido el fruto de geniales intuiciones o de observaciones minuciosas e infinitamente prolongadas, y su raíz generativa, hondamente ligada al principio de causalidad, ha determinado desde hace milenios revelaciones imprescindibles en los campos de la astronomía, la física y la matemática. Más singular es, sin embargo, su proyección en el terreno de la filosofía, la sociología y la teoría política (más allá del empleo de curvas de tendencia o de otras herramientas estadísticas, últimamente dominadas por los *big data*), y más aún en las parcelas más concretas de la ontología o la reflexión sobre los fundamentos y la naturaleza de la democracia. Pero es precisamente ahí donde María Zambrano, recogiendo el impulso fértil de algunos señalados inspiradores, realizó aportaciones muy personales en la aplicación de lo que conocemos como «análisis rítmico de la realidad», la concepción rítmico-musical del cosmos y del hombre.

II. Las revelaciones de un sabio alemán

El alemán Marius Schneider (1903-1982), etnomusicólogo y estudioso de la mitología y la cosmología antiguas, escribió en España (donde en el invierno de 1943-1944 había sido llamado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas para realizar investi-

1. Schneider, M., *El origen de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 2001, pág. 13.
2. Véase Moreno Sanz, J., «Guías y constelaciones», en Moreno Sanz, J. (ed.), *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes – Fundación María Zambrano, 2004, págs. 209-252.
3. Referido por Moreno Sanz en Moreno Sanz, J. (ed.), *La razón en la sombra. Antología crítica. María Zambrano*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 715.
4. Escribe Schneider: «Únicamente el hombre y la piedra poseen esta facultad de poder percibir, asimilar y repetir ritmos ajenos en un número casi ilimitado, porque el ser humano —y quizá la piedra— son seres polirrítmicos» (Schneider, M., *El origen de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 325). En el caso de la piedra, esa potencia imitativa es la que se deriva del eco.
5. Zambrano, M., «Consideraciones sobre el animal» en *Semana*, vol. XI, n.º 326, San Juan de Puerto Rico, 24 de marzo de 1965, pág. 3. La prelación del parámetro rítmico sobre todos los demás no tendría especial relevancia para nosotros (ni la habría tenido tampoco para Zambrano), si no fuera acompañada de otro «axioma» schneideriano: «En su forma más substancial, todos los ritmos son acústicos; de ahí que la imitación acústica, directa o indirecta (transposición de ritmos no acústicos en el plano acústico), sea la más perfecta, mientras que la imitación formal (actitudes rituales del cuerpo, símbolos gráficos, pinturas, etc.) sólo son imitaciones parciales y secundarias» (*Idem*).
6. *Ibidem*, pág. 36.

gaciones sobre folklóre, a propuesta de Higinio Anglés)¹ un libro que fue definido por Elémire Zolla como «la única [obra] completamente iniciática del siglo XX»: ² *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Este libro, en el que Schneider vierte su conocimiento de las culturas primitivas con las que estuvo en contacto en África, así como su saber sobre las llamadas «altas culturas», surgió como un intento de descifrar el significado musical de los capiteles de los claustros del monasterio de Sant Cugat del Vallès (Barcelona) y de la catedral de Gerona, aunque es mucho más que eso: entre otras cosas, la imponente plasmación de toda una red de correspondencias entre los sonidos, los astros, los instrumentos musicales, el hombre, los elementos, etc., todo ello en el marco de un apabullante esfuerzo de arqueología cultural. María Zambrano, que leyó con fruición esta obra (su biblioteca privada atesora dos ejemplares de la misma, uno de ellos profusamente anotado) y conoció personalmente a Schneider en Roma en 1961,³ lo cita en algunos de sus libros fundamentales (*Notas de un método* y *De la aurora*, principalmente), y hace suyas no pocas herramientas conceptuales y hallazgos del alemán.

El primer y principal motivo que María Zambrano toma de Schneider es aquel según el cual la esencia de todo ser viene dada por su ritmo propio. Un ritmo, uno solo, definitorio y constitutivo de cada ente. Tan solo el hombre sería un ser polirrítmico, puesto que está en su mano el recrear o imitar los ritmos de las otras criaturas o cosas.⁴ En un artículo del año 1965, titulado «Consideraciones sobre el animal», María Zambrano reconoce esta deuda intelectual con Schneider. Citamos aquí un fragmento de aquel artículo, en el que se puede constatar la huella de esa influencia:

El investigador alemán Marius Schneider, desde el fondo de sus estudios sobre el Período Megalítico, extrae la idea de que el ritmo es la esencia última que fija a cada ser, a cada ser viviente también.

Cada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico, sólo el hombre imita y danza. Señala la inicial creencia de que el animal se expresaba, tenía su lenguaje, lo que a través de las fábulas ha llegado hasta nosotros [...].⁵

Según Marius Schneider, «el hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble». ⁶ Como una singularidad, podríamos añadir nosotros, que no existe sino en un *continuum* indivisible con respecto al cual el ejercicio analítico (recordemos que «análisis» deriva del verbo griego ἀναλύω, que significa ‘soltar’, ‘desatar’, ‘deshacer’) tiene que resultar inevitablemente distorsionador y destructor, puesto que disuelve dicha singularidad originaria.

Para el gran investigador alemán, esa actitud que podríamos llamar también «holística» (en cuanto que entiende que un todo *es siempre*

más que la suma de sus partes), encuentra un punto de comparación privilegiado en la visión del mundo propia de la infancia: «Como entre los primitivos, la capacidad peculiar de los niños se basa en la captación y en el reconocimiento, no de lo elemental, sino de totalidades rítmicas más complejas».⁷ Permítasenos recordar que algunos años más tarde de salir a la luz el libro de Schneider (1946), María Zambrano incidió en la idea de los juegos infantiles como registro simbólico de ciertas cumbres vitales, pues «en muchos juegos infantiles quedan vestigios antiquísimos de muchas situaciones decisivas en la vida humana»,⁸ lo cual merecería, sin duda, un estudio en profundidad que habría de beber en fuentes no solo antropológicas.

En la línea de la prelación o prevalencia primigenia de lo acústico, según la reconstrucción arqueológica que hace Marius Schneider de la jerarquía de valores y la *Weltanschauung* del hombre primitivo, cita este autor en su libro a Wolfgang Koehler (1887-1967), uno de los principales teóricos de la psicología de la Gestalt. De Koehler toma Schneider la idea de la transposición de impresiones sensoriales no acústicas al plano acústico (es decir, la unidad de los sentidos),⁹ dominadas por el parámetro rítmico:

En relación con la teoría de la unidad de los sentidos, la noción de forma adquiere una gran importancia, porque tal noción no se limita al modo de ver y de pensar de la mística primitiva, sino que parece ser mucho más general y tener una importancia capital en la constitución formal del cosmos. Las investigaciones de Koehler, que inducen a interpretar el cosmos entero como una jerarquía de formas rítmicas, sugieren una perspectiva monista extraordinaria (isomorfismo) [...].¹⁰

Esta sugerencia extraída de la obra de Koehler es utilizada por Schneider para incidir en la idea de que, en el cosmos, ciertos fenómenos o manifestaciones, «repartidos sobre los planos morfológicos más diferentes»,¹¹ están, sin embargo, profundamente emparentados en virtud de su subordinación a un ritmo común que el autor designa como «factor S».¹² Así, por ejemplo, la secuencia «aire – zumbido – oración – color amarillo – abeja – gong – hombre místico»¹³ está traspasada por un factor S común, lo cual significa afirmar un tipo de analogía profunda entre esos componentes tan aparentemente dispares. Esto lleva a su vez a Schneider a enunciar la importantísima noción de «isomorfismo rítmico», es decir, la dependencia genética respecto de un mismo patrón rítmico de ciertos seres y realidades que, desde la perspectiva de la razón discursiva, al menos, parecen ubicados en estratos o niveles muy distintos de la realidad:

En ese isomorfismo rítmico se manifiesta el arraigo del pensar místico en la vida cósmica. Sólo la «constitución de los objetos» como últimas realidades y el desarrollo del pensar analítico y formalista (que destruyó

7. *Ibidem*, pág. 37.

8. Zambrano, M., *Persona y democracia*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 96.

9. Schneider, M., *El origen de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 45.

10. *Ibidem*, pág. 46.

11. *Ibidem*, pág. 47.

12. *Ibidem*, pág. 46.

13. Véase la figura 9 del apéndice de «Ilustraciones» de: Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit.

14. *Ibidem*, pág. 47.

15. *Ibidem*, pág. 166.

16. Afirma Schneider: «El principio creador de la forma parece tener una importancia aún más compleja [en las tradiciones megalíticas] que en la filosofía aristotélica, ya que, merced a la unidad de los sentidos, una forma creadora determinada puede concebirse como idéntica en los planos paralelos más diferentes y cimentar así mejor la concepción de la unidad del cosmos» (*Ibidem*, pág. 172). La cercanía de la protoforma fundamental goetheana (*Urform*) respecto de esta concepción unitaria y monista constituiría un interesante tema de estudio.

17. *Ibidem*, pág. 37.

18. *Ibidem*, pág. 48.

19. *Ibidem*, pág. 148.

20. *Ibidem*, pág. 114.

o repelió en la subconsciencia la unidad de los sentidos y olvidó el parentesco rítmico de los fenómenos) han podido arrancar de su enlace cósmico el pensamiento humano.¹⁴

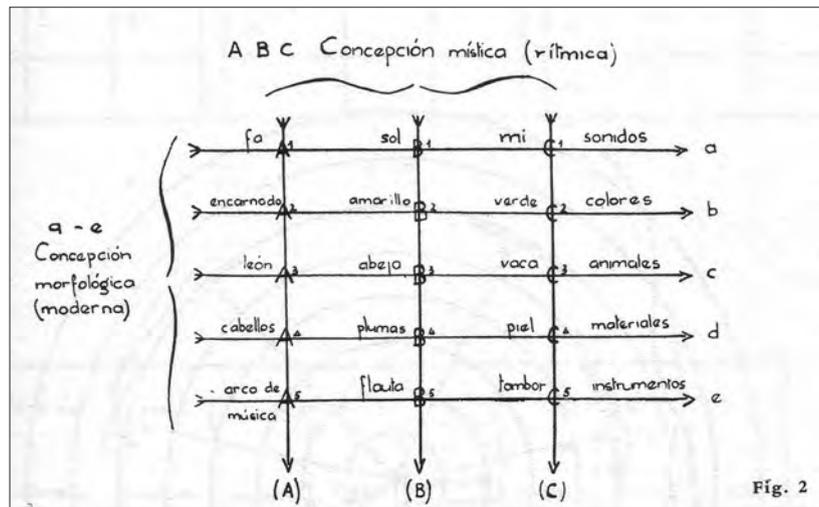


Figura 2 del apéndice de «Ilustraciones» de: Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 2001. Reproducido con permiso de la editorial.

La imagen que aparece en el apéndice de «Ilustraciones» del libro de Schneider como figura 2 nos pone en la pista de cómo actúa el pensamiento místico en relación con el pensamiento racional-discursivo: la vivificación del pensar místico como actividad que «se mueve siempre simultáneamente en varios planos paralelos por medio de campos análogos»,¹⁵ en cuya conexión juega un papel fundamental el concepto de «forma»,¹⁶ frente a la estaticidad del pensamiento analítico, tendente a generar taxonomías.

El pensar místico es un género de razonamiento por analogía. La analogía constituye la base de ese tipo de pensar que, como puede apreciarse en la ilustración, «a dos objetos muy diferentes los declara sin vacilar como emparentados o idénticos, sólo por el hecho de reflejar un movimiento análogo, esto es, un ritmo común el factor S».¹⁷ En la estructura reticular de la imagen vemos cómo se entrecruzan los dos tipos de relaciones posibles, «[...] uno general, formal y horizontal [...], constituido por el orden morfológico que también nos es corriente a nosotros, y otro perpendicular, que reúne los tipos místicamente emparentados».¹⁸ Así, por ejemplo, el eje descendente A se justifica en virtud de una serie de correspondencias analógicas, pues, como nos aclara Schneider, «los cabellos (fuego) desempeñan un alto papel simbólico en el reino de las fieras cuadrúpedas. El león, el príncipe, simboliza el fuego (cabellos), la fuerza, la valentía y la dignidad. [...] La tradición india identifica la cabellera de Vishnu con los rayos del Sol».¹⁹ Al mismo tiempo, del león se puede afirmar que, «por su parentesco ideológico con el sol, su sonido musical es *fa*».²⁰ Al elemento fuego pertenece también el

timbre de los instrumentos de cuerda,²¹ así como el arco de música, en parte porque «las crines de la cola del caballo, al igual que los intestinos del león, suministran material adecuado para fabricar las cuerdas de los instrumentos» y, añadamos nosotros, también para reunir las cerdas con las que ejerce su virtud el arco en los instrumentos de cuerda frotada.²²

III. El maestro en el origen: Unamuno

Este tipo de reflexiones, que son en gran parte un formidable ejercicio de arqueología del pensamiento, tuvieron para nuestra pensadora, con su insistencia en interpretar el cosmos «como una jerarquía de formas rítmicas»,²³ un valor casi hipnótico. Sin embargo, a pesar del poderoso influjo que la obra de Schneider ejerció sobre Zambrano, es necesario constatar que hay una fuente muy anterior de la que parece manar para nuestra autora lo verdaderamente sustancial de su reflexión sobre el ritmo. Una fuente que no solo exhibe prelación cronológica sobre Schneider, sino también preeminencia gnoseológica: nos referimos a Unamuno. Efectivamente, es Miguel de Unamuno el que, en un ensayo que se remonta a 1916, titulado *La juventud «intelectual» española*, señalaba ya el ritmo como índice de revelación de cada cosa, así como el cambio rítmico (transmutación en la intimidad del ser) como medio de inducir otras transformaciones más profundas en el plano fenoménico:

Hay en el griego alejandrino y en el moderno una hermosa palabra *metarritmis* (que un portugués escribiría *metarrhythmisis*), que significa «Cambio de ritmo» o sea trasmutación de íntima estructura. Se la halla empleada en el sentido de «reforma o transformación» más o menos íntima, pero en la fuerza de su composición designa una transformación la más íntima que en un ser cabe, puesto que es la de su ritmo, faz de su más honda estructura. Me llevaría muy lejos de mi objeto presente el empeño de sugerir vivamente al lector cómo el temperamento o idiosincrasia de cada cosa (pues lo tiene todo objeto) se revela en un ritmo particular y cómo la suprema fórmula de cada ser puede resultar fórmula de función rítmica.²⁴

Que esta formulación de la ecuación entre ritmo y existencia, así como la conceptualización de todo proceso de cambio como *metarritmis* o «cambio de ritmo», fue capital para Zambrano lo testimonia la reflexión metafísica y política vertida en *Persona y democracia* e igualmente en *Delirio y destino*, pero en el fondo diseminada por toda su obra. Que estas ideas las toma Zambrano de Unamuno lo sugiere la existencia de un ejemplar del ensayo citado en la biblioteca personal de aquella y la constatación mediante cita directa de que esa lectura se dio efectivamente y llamó la atención de nuestra autora. Así, por ejemplo, en *Delirio y destino* puede leerse que «Unamuno había propuesto, y ya antes de que Ganivet diera a luz su meditación, una “metarritmis”, una conversión de la sociedad española según la cual los mismos elementos constituyesen un cuerpo nuevo por un cambio de situación de ritmo».²⁵

21. *Ibidem*, pág. 142.

22. *Ibidem*, pág. 149.

23. *Ibidem*, pág. 46.

24. Unamuno, Miguel de., «La juventud “intelectual” española», en *Ensayos*, tomo III, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916, pág. 47.

25. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Círculo de Lectores, 1989, pág. 97.

26. Zambrano, M., «Metamorfosis» en *Culturas* (suplemento de *Diario 16*), Madrid, 16 de junio de 1985, n.º 10.

27. *Idem.*

28. Datado por Mercedes Gómez Blesa en el bienio 1940-1942 y editado por esta especialista, junto con otros documentos anexos, en el siguiente volumen: Zambrano, M., *Unamuno*, Barcelona, DeBolsillo, 2004. Para la datación del mecanoscrito véase la página 10 de la introducción de la editora.

29. *Ibidem*, págs. 71-72.

30. *Ibidem*, pág. 72.

Y en un artículo tardío titulado «Metamorfosis»,²⁶ ese préstamo y esa transferencia unamuniana se explicitan aún más cuando la aplica Zambrano a un análisis de la realidad española del momento, cuya línea fundamental estriba en realizar una crítica a aquella concepción que no atribuye al cambio más finalidad o motivo que el de la pura necesidad. Zambrano, sin embargo, da a entender que el cambio surge de un fondo en el que bullen pulsiones *creativas*, mutaciones ajenas a la esclavitud de una finalidad puramente utilitaria:

Esta, no ya incredulidad, sino obstinada resistencia en admitir la metamorfosis, y no digamos la transformación, es una muestra más, fruto de la mente modernísima y cada vez más moderna de no ver en el cambio, en cualquier mutación, más finalidad que la necesidad, el cumplimiento de una necesidad, o cuando más la restitución de algo que fue mío, propiedad pues que me pertenece en esencia, sin pensar, ni atisbar siquiera, que haya una sustancia, aquí en este pobre planeta, capaz de crear o de darse en formas no reconocidas y en otras no vistas tan siquiera, y aun de dotar al hombre de padeceres y felicidades que desbordan de su figura fija y mensurable de su ser conocido.

Y sin llegar a la transfiguración, ni pasar por éxtasis alguno, Unamuno, el autor de *El sentimiento trágico de la vida*, se conformó con recurrir a la *metarrítmisis*, a un fenómeno musical —cosa rara en él, que tan poco musical se nos figura—. En uno de sus más pequeños ensayos, coleccionados en la edición de la Residencia de Estudiantes, expone con gran simplicidad y fluencia la metarrítmisis como el remedio que cambiaría la historia de España, la dura, impenetrable, obstinadamente reiterable historia de España.²⁷

Tan marcado queda en Zambrano este carácter nuclear de lo rítmico, que en el mecanoscrito «Unamuno y su obra»²⁸ lo aplica al análisis de la propia obra del gran polígrafo vasco, como marca de su singularidad:

Una atmósfera, un clima, una cierta temperatura que hace reconocible la más breve y la más inexpresiva de sus frases. Temperatura y ritmo propios que es tanto como decir estilo. [...] Temperatura, tensión y, especialmente, ritmo, son las señales egregias de que existe eso que se llama una obra, la señal de existencia de un mundo propio, su prueba física.²⁹

La especificidad inmediatamente identificable de la prosa unamuniana no es evocada a partir de otros parámetros musicales tales como «melodía», «armonía» o «timbre», sino una y otra vez a partir del ritmo: «Así, cualquier obra de Unamuno, desprendida de todas las demás y no siendo de las mejores, es portadora de ese ritmo singular, intraducible y propio que le hace, a la par, inolvidable y reconocible».³⁰ Ritmo propio que es como la cifra o fórmula de una *χώρα*, espacio, intervalo, ámbito individual con una inconfundible capacidad de resonancia, pues «ritmo y tensión son fórmulas de algo más

amplio, de un espacio único, de un espacio propio, con una determinada estructura, que hace suyo cuanto toca».³¹

IV. El ritmo del pensamiento

Esta digresión que hemos realizado sobre Unamuno, según la profunda exégesis que de esta figura hace Zambrano (índice de uno de los costados fundamentales de la transferencia del uno hacia la otra), conduce finalmente a un argumento más general que trasciende de los meros límites de lo unamuniano. Más allá de consideraciones acerca de una obra en particular, lo que Zambrano llega a afirmar es que el ritmo es esencia del pensamiento, de todo pensamiento. En *Poema y sistema*, texto publicado en septiembre de 1944 y posteriormente incluido en *Hacia un saber sobre el alma*, se nos dice:

La cuestión de los géneros literarios propios del pensar filosófico, la rica diversidad formal en que se ha vertido dicho saber, que va del Diálogo al Sistema, del Tratado Breve a las prolijas Investigaciones, necesita ser analizado. Cada una de estas formas tiene su «tiempo», su ritmo propio, y ya sería bastante, ya que el ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida, y especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el del ritmo.³²

El ritmo es, pues, para Zambrano, factor definidor de los modos del pensar. Así, por ejemplo, se expresa ella acerca de Heráclito en «La raya de la escritura», escrito contenido en *De la Aurora*: «Vanas resultan las discusiones acerca de si el *logos* en Heráclito sea discurso solamente; lo que decide es el ritmo, la medida, *logos* de por sí».³³

Si el pensamiento es la manifestación de un ritmo, la posibilidad de su existencia, sin embargo, requiere del espacio neutro que proveen los intersticios del tiempo. Es en esos claros, síncopa o lentificación del ritmo vital, donde el pensamiento adviene, como una epifanía: «El “ensimismamiento” es una retirada del tiempo, al tiempo del sueño —atemporalidad— o a un ritmo más lento. Es la retirada en la que nace el pensamiento, un paréntesis también, un tiempo en blanco, donde el pensamiento nace».³⁴

V. Ritmo y sociedad

Entendido como esencia, el ritmo representa el *sanctasanctorum* de cada cosa, de tal forma que entrar de lleno en el ritmo de un ser, apropiárselo, significa un acto de posesión extremo que llevaría al límite de la identificación del que imita con lo imitado. Desde este punto de vista, poseer el ritmo ajeno podría constituir una suerte de *hybris* o transgresión, así como el desvelamiento del secreto último de la existencia:

31. *Idem*.

32. Zambrano, M., «Poema y sistema», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2004, pág. 52.

33. Zambrano, M., *De la Aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pág. 135.

34. Zambrano, M., *El sueño creador*, Madrid, Turner, 1986, pág. 24.

35. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 108.

36. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 41.

37. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española, op. cit.*, pág. 140.

38. *Ibidem*, pág. 144.

No sólo no es posible poseerse a sí mismo, sino que tampoco se puede poseer ninguna cosa por pequeña, minúscula que sea su existencia. [...] En verdad, que aquél que llegara a penetrar enteramente en la existencia de la más deleznable criatura del mundo, habría penetrado en todo el mundo.³⁵

A partir de aquí no puede sorprender que la imagen que Zambrano propone para ilustrar la idea de la dependencia y la servidumbre (una situación que, si no es deseada, supone una forma de alienación) sea la de vaciarse del ritmo propio para llenarse del ajeno, intuición esta llena de lecturas políticas:

Pues que el siervo total, de veraz servidumbre, será —ya que toda criatura tiene su propio ritmo— el que se haya vaciado de su ritmo y siga tan sólo el ritmo de su señor. Mientras que alguien o algo humano, individual o colectivo, posea su propio ritmo, posee inicialmente el número, de potencia indefinida, prometedora o amenazadora, de un comportamiento propio.³⁶

El absolutismo es la pérdida, accidental o infligida, de la individualidad, del tiempo propio. Esa, podríamos decir, es la quintaesencia de toda alienación. Sin embargo, el individuo no puede «salvarse» solo, abocado al infierno del solipsismo, y necesita participar de un horizonte común de expectativas que dé sentido a su existencia. Del equilibrio crítico entre esos dos polos, el de su individualidad y el de su condición de agente histórico inmerso en un «tiempo común» o comunitario, dependerá un estado que unas veces puede revelarse redentor y otras conducir a desenlaces trágicos:

Perder el alma es perder el tiempo, el tiempo común, y, entonces, el corazón se quedará sólo con su latir, la larva palpitando a solas en su infierno temporal.

Y por eso, nos sentimos arrastrados al tiempo en que los demás viven y se mueven, por temor del infierno, del tiempo solitario. Y existen las marchas que marcan el tiempo común, el ritmo. Cada época y dentro de ella, cada generación tiene su marcha, su ritmo que arrastra y uno va adonde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar *con*, hasta la muerte.³⁷

En ningún otro período de la vida de María Zambrano es tan viva la conciencia de la presencia creciente (gozosamente creciente) de un tiempo común como en los años inmediatamente anteriores a la proclamación de la República. Ella lo describe así en su autobiografía: «Era no una revolución, sino una evolución de “tempo” natural, como el ritmo de las estaciones, sólo había que hacer como cuando se oye una música que resulta ser la propia: seguirla, seguirla en el aire de la vida».³⁸

Ese «tiempo feliz»³⁹ que precedió inmediatamente al 14 de abril de 1931, «especie de comunidad»,⁴⁰ tiempo en el que «todos se sentían flotar en una especie de embriaguez ligera»,⁴¹ contrasta *rítmicamente* con aquel otro más lejano que Zambrano evoca, otra vez en *Delirio y destino*, del Madrid de su niñez: «Recordaba aquella falta de ritmo, aquel arrastrarse y aquel vacío donde los sonidos eran sordos y estridentes, un aire inerte rasgado por trompetas chillonas y disonantes».⁴²

Ritmo y sociedad, ritmo y política son, pues, parejas de términos interrelacionados. Partiendo del principio de que «el ritmo es rito»,⁴³ hay que añadir que en ese espacio ritual se expresa la transparencia del organismo colectivo que son las sociedades y los grupos humanos, de tal manera que la sensibilidad para con el parámetro rítmico deviene requisito fundamental, no solo para el político con responsabilidades de gobierno, sino también para el simple ciudadano e, incluso, para el espectador externo y circunstancial, el *outsider*, pues «para ser miembro de una sociedad sin sufrir demasiadas inquietudes, hay que seguir sus tópicos y sus ritos; también su ritmo».⁴⁴

En *Persona y democracia* esta idea es desarrollada de manera especialmente minuciosa, por representar esta obra el ámbito más pertinente para el despliegue de su argumentación. Zambrano parte de la afirmación del carácter absolutamente central de lo rítmico, ya que «un cierto ritmo [...] es la base de la civilización, de una sociedad».⁴⁵ Publicado por vez primera en Puerto Rico, en 1958, *Persona y democracia* sorprende por contener una tempranísima intuición acerca del posmoderno fin de la historia y la naturaleza polifónica y polirrítmica (justamente por superposición de ritmos, por convergencia y cristalización de toda la fenomenología del espíritu en forma de mercancía cultural) propia de nuestra más estricta contemporaneidad. Así, por ejemplo, refiriéndose al hombre de hoy (de su «hoy», no olvidemos, a la altura de 1958) escribe Zambrano, con una extraordinaria capacidad de anticipación que no dudaríamos en calificar de visionaria, sobre «toda la estructura de los múltiples tiempos en que un hombre de hoy vive sin darse cuenta. Cada uno con un ritmo diferente».⁴⁶

En no pocas ocasiones, esos tiempos o ritmos de los que habla Zambrano en referencia a pueblos o sociedades enteras llegan a ella a partir de un análisis literalmente «auditivo», un tipo de análisis en el que la extraordinaria acuidad de su oído humano se aplica a la captación de las delicadas pulsaciones de pasos, ritmos respiratorios, gestos de elocución en las calles, en el ágora pública, en los grandes espacios sociales de resonancia en los que el devenir de las colectividades se transparenta en el género de sus movimientos, pues, como afirma ella, «hay una relación entre el saberse mover físicamente y el saberse mover en la historia»,⁴⁷ y «en el modo de moverse de las multitudes, un observador avisado podría sorprender la situación

39. *Idem.*40. *Idem.*41. *Idem.*42. *Idem.*43. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 219.44. *Ibidem*, pág. 220.45. Zambrano, M., *Persona y democracia*, *op. cit.*, pág. 29.46. *Ibidem*, pág. 30.47. *Ibidem*, pág. 34.

48. *Idem.*

49. *Idem.*

50. Zambrano, M., *Delirio y destino. Veinte años de una española*, op. cit., pág. 144.

51. Zambrano, M., *Persona y democracia*, op. cit., pág. 34.

52. *Ibidem*, pág. 176.

53. *Ibidem*, pág. 179.

54. Prieto, S. y Óscar A., «Notas sobre la “forma-sueño” y los últimos neoplatónicos» en *Aurora*, n.º 2, Barcelona, 1999, pág. 114.

55. Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., pág. 30.

social de un país. Por el ritmo o la falta de ritmo, por el modo de mover los pies, de dejarse espacio o de aglomerarse».⁴⁸

Esta danza de las multitudes es la proyección plástica en el espacio de un ritmo o pulsación inaudible preexistente. De esta manera, cuando el ritmo emana de alguna desviación patológica, de un curso aberrante, tiene también su reflejo en un movimiento que le corresponde, como en el caso del «ritmo extraño mecánico, del “paso de ganso” de los desfiles hitlerianos».⁴⁹ Para el filósofo, para el político, para el mero ciudadano, desarrollar esa capacidad de escucha resulta primordial a la hora de vigilar la probidad, la rectitud, la posibilidad de realización y apertura de una determinada forma de ejercer el poder y de ir haciendo el camino de la historia «pues si los que mandan supieran observarían el ritmo de las gentes cuando van por la calle, el ritmo de los pasos humanos resonando sobre el pavimento»⁵⁰ y, más aún, «hay un ritmo, un modo de moverse que es el “tempo”, diríamos, de la finalidad. [...] Y a un régimen político se le puede juzgar por el ritmo que imprime a todo un pueblo».⁵¹

El fenómeno del ritmo y su envés, el movimiento, son, por lo tanto, poderosos instrumentos de análisis y de prognosis. A partir de la semejanza estructural y rítmica (cinética) entre dos procesos o sistemas que en apariencia pueden presentarse como muy lejanos o distintos entre sí, el analista, a través de un proceso de inducción basado en la analogía, podría concluir su pertenencia a un mismo rango de sucesos. El análisis rítmico es herramienta hermenéutica privilegiada del historiador, pues «suelen esclarecerse ciertos procesos cuando advertimos su semejanza con otros muy alejados, pero en los que se observa cierta analogía, a lo menos como movimiento. Ya en las cosas de la vida el movimiento es esencial».⁵²

La misma vida de las sociedades está sujeta a una especie de ritmo respiratorio, inspiración y espiración definidas en torno al eje central de un móvil horizonte de expectativas. De nuevo en *Persona y democracia*, Zambrano escribe: «Los pueblos viven, han vivido, en una mezcla, en un ritmo, en una especie de vaivén entre esperanza y desesperación que raramente llega al extremo».⁵³ La respiración ejerce en la escritura zambraniana las funciones de paradigma privilegiado de todo movimiento rítmico, pues, como señalan Sonia Prieto y Óscar Adán, «el “ritmo” del “ser” y de la vida, ámbito de la trascendencia, aparece vinculado en Zambrano a la figuración de la respiración, especialmente a partir de *Claros del bosque*».⁵⁴ Es en referencia analógica a la respiración como Zambrano sugiere la recurrencia cíclica de otros fenómenos o estados, como, por ejemplo, el del sueño, «[como si] el dormir [fuese] un retorno reiterado y rítmico al lugar más bajo de la vida».⁵⁵

Toda esa extraordinariamente sutil «fenomenología de la conciencia interna del tiempo», por emplear la expresión de Husserl, está

imbuida de una constante preocupación por el ritmo como elemento vertebrador:

Se asemejan, según vemos, a sueños y aun se deslizan hacia el soñar los estados en que el tiempo es vivido en un ensanchamiento, en una dilatación que llega a ser estancamiento. Como si el correr del tiempo y las vivencias que arrastra estuviese sujeto a un cierto ritmo, fuese ritmo; ritmo susceptible de ser más o menos acelerado, mas dentro siempre de unos ciertos límites, tal como sucede con la respiración. Un ritmo, un cierto ritmo y una referencia a un centro íntimo en el interior del tiempo [...].⁵⁶

El del ritmo es el primer descubrimiento del hombre, que hace a la par el descubrimiento del principio y el de su universalidad: «No hay encanto sin ritmo, pues que el ritmo es la más universal de las leyes, verdadero “a priori” que sostiene el orden y aun la existencia misma de cada cosa. Entrar en un ritmo común es la forma primera de comunicación [...]».⁵⁷ Es por eso que Zambrano enuncia, con el laconismo propio de un axioma de la geometría, el principio de que «*la irracionalidad* tiende espontáneamente a tomar un orden»,⁵⁸ y esto por razones de pervivencia y plenitud, pues parece que es justamente el decirse lo irracional, las razones del corazón, «ritualmente en gestos, acciones y palabras, según número y anónimamente»,⁵⁹ lo que le confiere una invencible potencia de comunicación. Ígor Stravinski, el paladín del objetivismo y del Neoclasicismo del siglo xx, nos recuerda en su *Poética musical*⁶⁰ que Leonardo da Vinci sostenía que la fuerza «nace por obra de la restricción y muere por la libertad»,⁶¹ y que para Baudelaire:

[...] es evidente que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por el contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto.⁶²

Toda fórmula, reducción a número y ritmo de una pulsión difusa, es el resultado de un proceso de objetivación del sentir o padecer, y esto aflora ya en la vida del pueblo en cuanto tal, es decir, en el mero alentar de aquella parte o estrato de la sociedad que representa las entrañas, los ínferos de lo colectivo:

La raíz de la poesía trágica, su núcleo [...] supervive en ciertos juegos infantiles, que tanto tienen de «encantamiento», en los estribillos y frases hechas con que las gentes del pueblo expresan su sentir, respuesta ante un acontecimiento y aun forma de comunicarlo a otros. No son opiniones, sino sentires, que captan una situación al mismo tiempo; sentires que se objetivan y esto sólo sucede según número y ritmo.⁶³

56. Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 86.

57. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 219.

58. *Ibidem*, pág. 220.

59. *Ibidem*, pág. 221.

60. Stravinski, Í., *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1989.

61. *Ibidem*, pág. 80.

62. Citado por Stravinski, Í., *ibidem*, págs. 68-69.

63. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 220.

64. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 90.

65. Entre todos, singularmente, Jesús Moreno Sanz.

66. Lo más extraordinario que Mozart escribió nunca en este sentido es el monumental *finale* del segundo acto de *Le nozze di Figaro*. También podemos invocar el famoso sexteto del segundo acto de *Don Giovanni*, «Sola, sola in buio loco» (aunque ese fragmento no constituya, *stricto sensu*, un *finale*), ópera esta que asimismo incluye un sorprendente caso de polirritmia instrumental en el baile de la fiesta del final del primer acto. Allí Mozart superpone tres danzas rítmicamente diferentes: un minuetto en compás de 3/4, una contradanza en compás de 2/4 y una danza alemana en 3/8. Estas danzas deben ser interpretadas simultáneamente en escena por sendos conjuntos de cámara. Para un análisis de estos y otros ejemplos mozartianos, así como para una valoración del extraordinario peso estructural del *finale* en las óperas de Mozart, véase Rosen, C., *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Alianza, 1986, págs. 333-373.

67. *Contrapunto*, la novela que Aldous Huxley publicó en 1928, es también un intento de representar literariamente el contrapunto (y, por consiguiente, la polirritmia) musical.

68. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., págs. 56-57. En su edición de *De la Aurora* (que es aquella por la que citamos), Jesús Moreno Sanz afirma acerca de este fragmento: «Éste es uno de los temas radicales que sustentan todo el pensar zambraniano y que hallará su más precisa fórmula aquí mismo [en *De la Aurora*], al escribir: *La música sostiene sobre el abismo a la palabra*. El entrelazamiento o red entre multiplicidad de los tiempos, música y sueño se esboza ya en *Horizonte del liberalismo*, se le dedica un capítulo en *Delirio y destino* —“La multiplicidad de los tiempos” — e impregna, de hecho, todo el libro; se desarrolla en *El hombre y lo divino*, y se ofrece en directa vinculación con la sociedad y la política en *Persona y democracia*; es crucial en *El sueño creador* y su gemelo *España, sueño y verdad*; y, al fin, en su misma práctica poético-musical, es el meollo de la razón poética, y por tanto de *Claros del bosque. Notas de un método* [...] hará de ello cuestión “epistemológica” (Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., págs. 218-219).

69. Zambrano, M., *Delirio y destino. Veinte años de una española*, op. cit., pág. 134.

Son, pues, las gentes más cercanas a la tierra (los niños, las gentes del pueblo) las depositarias de esas fórmulas, esas sentencias en forma de cantilenas encantadas en las que se cobijan las auténticas verdades operantes, las que nos mueven conforme a número, pues «hay verdades, las de la ciencia, que no ponen en marcha la vida. Las verdades de la vida son las que, introduciéndose en ella, la hacen moverse, ordenadamente [...]».⁶⁴

VI. La contextura del ritmo: el atomismo temporal de María Zambrano

Una de las más geniales intuiciones de María Zambrano es la consideración del ritmo como algo en sí mismo de naturaleza compuesta. Algunos especialistas⁶⁵ han puesto en evidencia el carácter nuclear de esta concepción para la filosofía zambraniana, concepción que no sin motivo podríamos atrevernos a denominar «atomismo temporal»: desde una visualización «macroscópica» del ritmo como ente compuesto, suma o función de innúmeros ritmos simultáneos, Zambrano postula, siquiera indirectamente, la posibilidad de una indagación capaz de descender al estrato microscópico o, más bien, «subatómico» del ritmo.

En este sentido (el relativo a esa suerte de «superposición de estados» cuyo sumatorio daría de sí un fenómeno de apariencia armónica y homogénea), las ventajas de apelar a la música como término de comparación son evidentes. La posición privilegiada de la música, arte del tiempo, en cuanto encarnación práctica de la polirritmia (y de la polifonía), parece indiscutible y su superioridad a este respecto en relación con la literatura (la dramática en particular) es un *locus communis* de la Estética. Los *finali* operísticos de Mozart, por ejemplo, que reúnen en un haz las hebras dispersas del drama dotándolos así de unidad y erigiéndose en los pilares maestros de sus óperas, hacen posible mediante el artificio de la armonía y el contrapunto el canto simultáneo de distintas voces y personajes que, en su heterogeneidad, conforman un todo orgánico, al tiempo que cada uno conserva su propia individualidad, su propio *ritmo*.⁶⁶ En cierta manera, solo la narrativa del siglo xx, a partir tal vez de Joyce, ha accedido a desentrañar las leyes físicas de ese universo relativo, una línea que habría encontrado continuidad principalmente en escritores estadounidenses de nuestra estricta contemporaneidad, como Thomas Pynchon.⁶⁷ Como dice María Zambrano, nuestra percepción nos da:

[...] tiempos que se van descubriendo para ocultarse en seguida en instantes que muestran su encadenamiento sólo mucho después, pasado mucho tiempo [...]; y el ritmo, sustancia misma de la vida, si la vida la tuviera, sería polirrítmico entrecruce de ritmos diferentes nacidos en distintos lugares y en distintos momentos [...].⁶⁸

La multiplicidad rítmica de la naturaleza, que dramáticamente «nos da tiempos múltiples, ritmos diversos»,⁶⁹ encuentra su corresponden-

cia en la vida de la conciencia, seno en el que esa hirviente multiplicidad encuentra su posibilidad de autoconocimiento: «Cada tiempo —pues que son múltiples— tiene su infierno. El alma tiene el suyo de imágenes, de amores muertos antes de nacer, de poesía incumplida; el corazón, sus entrañas por las que late. Y la conciencia [...] los tiene todos, pues que los crea [...]».70 Y el advenimiento del tiempo (que es como decir el advenimiento de aquello que dimana conforme a una medida, a un número, a un ritmo) marca el inicio de la *era* propiamente humana, porque antes del tiempo solo existía lo que Zambrano llama «lo sagrado», cuyo reino propio es la noche, Núξ, una entidad que los órficos elevaron a la condición de divinidad, ya que «el reino de lo sagrado es la noche, una noche en la que aparece sin periodicidad, sin número ni ritmo, una luz fulgurante, una acción imprevisible».71

Las mitologías han dado testimonio de ese tránsito del caos aperiódico de la noche primera y elemental al tiempo devorador (Cronos) mediante una sugerente confusión en la que se transparenta la inamovible persistencia de esa falsa etimología que vincula al Κρόνος de las teogonías con Χρόνος, el Tiempo: «Cronos, padre de Zeus, dispensa el ritmo, el número, la proporción indispensable».72 Y en esta su emanación desde la noche primordial, fuente y origen absolutos, el ritmo se convierte también, insensiblemente, en signo e índice de toda utopía, como proyecto perseguido sin cesar, trasfondo incluso de las más oscuras aberraciones de las que ha sido capaz el hombre en la historia. El ritmo sería el elemento definidor más claro de toda vida que aspira a la realización última de su posibilidad. Así, en el texto titulado «El “Libro de Job” y el pájaro» (1970), incluido en *El hombre y lo divino*, Zambrano escribe:

El signo de este estado casi paradisíaco [el estado de naturaleza] es el ritmo que preside la vida. El ritmo que enlaza las horas, los días de la semana, las épocas del año. Toda cultura ha perseguido ese ritmo, esos ritmos plurales enlazados [...]. Un ritmo, sin duda, uno y múltiple que preside y aun crea el movimiento ordenado, los movimientos todos de la criatura humana, del cielo y de la tierra.73

Ritmo que, en su multiplicidad, está en la base de ese ser inmensamente problemático y complejo que es la criatura humana, pero cuyas hebras o hilos (sugiere Zambrano en unas líneas que recuerdan intensamente a Hölderlin)⁷⁴ han de ser apurados hasta el final si es que pretendemos el cumplimiento de nuestro principal designio:

Tratándose del hombre, criatura polirrítmica, las mutaciones pueden ser, como en efecto han sido y son, imprevisibles; imprevisibles sus posibilidades, por tanto, para su propia conciencia y razón, mientras no se agoten en él los ritmos que componen esa su polirritmia, desconocidos para él mismo. De donde la imposibilidad de realizar el precepto iniciático «Conócete a ti mismo», mientras no conozca totalmente su polirritmia, en todos y cada uno de sus componentes y derivados.75

70. *Ibidem*, pág. 188.

71. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 323.

72. *Ibidem*, pág. 331.

73. *Ibidem*, pág. 400. Son palabras que se compadecen perfectamente con lo que Zambrano pudo leer en *El origen musical de los animales-símbolos* de Marius Schneider, quien en la página 193 de ese libro afirma: «Los tambores son los instrumentos más recargados de ideas místicas. Es prodigioso el número de las formas, que se inventó para expresar los matices de su papel fundamental: la manifestación del ritmo. Ningún sonido del círculo de quintas deja de tener un tambor propio». Y más adelante, en la página 194, concluye: «Mucho difiere el sentido simbólico del tambor según la forma y el material con que se le fabrica; pero su papel fundamental —el de establecer, mediante los metros sagrados, la relación entre la tierra y el cielo— reside en el hecho de que el tambor es el portador más unívoco del ritmo puro».

74. La cita completa de Hölderlin a la que nos referimos es la siguiente: «Hay dos ideales de nuestra existencia: un estado de suprema inocencia, donde nuestras necesidades concuerdan recíprocamente consigo mismas, con nuestras fuerzas y con todo aquello con lo que estamos vinculados, gracias a la simple organización de la naturaleza, sin nuestra intervención, y un estado de suprema cultura, donde ocurriría lo mismo con respecto a necesidades y fuerzas infinitamente multiplicadas e intensificadas, gracias a la organización que nosotros mismos somos capaces de darnos. La órbita excéntrica, que el hombre, en comunidad y en solitario, recorre desde un punto (el de la inocencia más o menos pura) hasta otro (el de la cultura más o menos consumada) parece ser, según sus direcciones esenciales, siempre igual a sí misma. | Algunas de éstas debían ser expuestas, junto a su corrección, en unas cartas de las cuales las siguientes son un extracto. | El hombre desearía estar *en todo y por encima* de todo, y la sentencia en el epitafio de Loyola: | non coercheri maximo, contineri tamen a minimo | puede servir para caracterizar, tanto la peligrosa inclinación del hombre a apetecerlo todo, a dominarlo todo, cuanto el más hermoso y elevado estado a su alcance. En qué sentido ello ha de ser válido para cada uno, eso es algo que debe decidirlo su libre voluntad». Hölderlin, F., «Prólogo del Fragmento de Hiperión», en *Los himnos de Tubinga*, Durán, C. e Innerarity, D. (trads.), Madrid, Hiperión, 1991, pág. 149.

75. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, págs. 41-42.

76. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. III.

Solo la muerte puede quebrar el proyecto, el más netamente nuestro de todos, del desentrañamiento de la polirritmia constitutiva del hombre. La muerte que interrumpe, que «rompe la ligazón amorosa, el ritmo del amor. Síncopa introducida en la melodía que es la vida feliz».⁷⁶

VII. A modo de conclusión

La música no solo es uno de los centros focales de la filosofía de María Zambrano, sino también una rica reserva de metáforas que jalonan y a la vez tornean su pensamiento. De entre esas metáforas, una de las de más largo recorrido es la de ritmo, concepto de importancia capital para el análisis óntico, en cuanto que la esencia de todo ser viene dada por un determinado ritmo propio.

En este sentido fue providencial para Zambrano la lectura del libro de Marius Schneider *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, publicado en 1946, cuyas investigaciones fueron absolutamente reveladoras para nuestra autora. En Schneider lee también Zambrano la noción de «isomorfismo rítmico», es decir, la identidad profunda de entes situados en planos muy distintos de la realidad, identidad predicada en función de un ritmo común constitutivo.

Estas ideas, sin embargo, habían sido anticipadas en un ensayo de 1916 por uno de los maestros intelectuales de María Zambrano: Miguel de Unamuno. En el ensayo *La juventud «intelectual» española*, que Zambrano leyó cuidadosamente, se señala ya que «el temperamento o idiosincrasia de cada cosa [...] se revela en un ritmo particular», y que el cambio rítmico (que Unamuno llama, tomando un término en préstamo del griego, «metarritmisis») constituye una transformación, la más honda que quepa imaginar para el ente concernido.

El propio pensamiento es ya expresión de un ritmo, y las diferencias entre lo que Zambrano llama «la cuestión de los géneros literarios propios del pensar filosófico», en referencia a la diversidad formal en la que esa actividad puede materializarse (el diálogo, el sistema, el ensayo breve, etc.) es una cuestión que puede y debe ser analizada en términos *rítmicos*.

El análisis rítmico se revela igualmente como instancia fundamental desde el punto de la ética y de la teoría política. Apropiarse del ritmo ajeno es una forma de absolutismo, de alienación, de despojamiento de ese otro al que se pretende controlar o manipular. Es sobre todo en *Persona y democracia* donde esta reflexión alcanza una dimensión claramente política: hay un cierto ritmo que es base de un grupo humano, y las derivas, virtuosas o patológicas, de una sociedad pueden revelarse en el tempo de los gestos, maneras, ritos y hasta modos ambulatorios de sus gentes: así, el tiempo común y el cambio

de ritmo que marcó a la sociedad española en los años inmediatamente anteriores a la proclamación de la República o, por el lado de lo aberrante, el «ritmo extraño mecánico, del “paso de ganso” de los desfiles hitlerianos». De esto deriva para Zambrano la necesidad de que el gobernante y hasta el ciudadano entrenen ese buen oído para captar el ritmo, los ritmos, las pulsiones vibrátiles que emanan de la vida en común, pues el hombre, según la sentencia aristotélica, es por excelencia el ζῷον πολιτικόν, el animal político, y el oído, para María Zambrano, es *el* órgano por antonomasia de la diagnosis y la prognosis histórica.

Por último, es de destacar la precisión y la acuidad de los análisis del tiempo que emprende Zambrano, la cual concibe el ritmo como algo en sí mismo compuesto. El ritmo es función o confluencia de «ritmos diferentes nacidos en distintos lugares y en distintos momentos», es decir, el ritmo es en sí polirrítmico, y esta polirritmia enlaza directamente con la propia del ser humano, ser polirrítmico *par excellence*, cuyo destino es enigma, cuyas «mutaciones» son «imprevisibles», y que necesita desentrañar esa su polirritmia para la plena realización de la trascendente encomienda del conocerse a sí mismo, como en esa imagen del Hölderlin del *Hiperión* que invitaba a apurar la órbita excéntrica que el hombre recorre desde el estado de inocencia más o menos pura hasta el estado de cultura más o menos consumada, ese estado utópico en el que nuestras pulsiones concuerdan no ya solo con la organización que la naturaleza por sí sola nos da, sino con el desarrollo intencionado de «necesidades y fuerzas infinitamente multiplicadas e intensificadas».

Carmen Pardo Salgado

Universitat de Girona
carne.pardo@udg.edu

Las voces de la música en María Zambrano

The voices of music in María Zambrano

Resumen

Recepción: 2 septiembre de 2019
Aceptación: 4 de octubre de 2019
Aurora n.º 21, 2020, págs. 50-60

Partiendo de la afirmación de que la música es el arte más inhumano, este texto procede en tres tiempos. Primero, al hilo de Aristóteles y Zambrano, plantea la bifurcación entre la voz del logos y las voces de la música. Segundo, a partir de la música como voz surgida del infierno, propone la distinción entre el arte inhumano y el arte deshumanizado. Finalmente, atendiendo a la génesis de la obra de arte en Zambrano y Blanchot, acude a las voces de Orfeo para mostrar que, a pesar de los silencios de Zambrano respecto a la revisión del mito en la música del siglo xx, obras como *Le voile d'Orphée* de Pierre Henry enseñan otros modos de encarar los infiernos de la vida.

Palabras clave

María Zambrano, Aristóteles, Blanchot, música, voz.

Abstract

From the assertion that music is the most inhuman art, this paper proceeds in three steps. Firstly, after Aristotle and Zambrano, it discusses the dichotomy between the voice of the logos and the voices of music. Secondly, by focusing on music as a voice from hell, a distinction is made between inhuman art and dehumanised art. Finally, in accordance with the genesis of the work of art in Zambrano and Blanchot, Orpheus' voices are invoked to show that, despite Zambrano's silences regarding the revision of myth in 20th century music, works such as Pierre Henry's *Le Voile d'Orphée*, are teaching other ways of facing the hells of life.

Keywords

María Zambrano, Aristotle, Blanchot, music, voice.

I. La voz de Juan Brea

Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

F. GARCÍA LORCA, «Juan Brea»,
Poema del cante jondo

La voz del cantaor flamenco Juan Brea (1844-1918) se colaba por las rendijas de las puertas y ventanas en la casa de María Zambrano

cuando esta era muy niña. Esa voz la mecía las noches que el cantaor ofrecía su cante en una taberna cercana. No sabríamos precisar los resortes que accionó en esa niña, ni tampoco afirmar si fue o no importante para iniciar su recorrido por las voces de la música y del pensamiento, pero a Zambrano le gustaba evocar esa experiencia que ella solo recordaba a través de la narración de su madre.¹

Se podría aventurar que fueron los fandangos verdiales y los abandonos de Juan Breva los que la llevaron a sentir la música en su nexo fundamental con la voz. Sin embargo, atendiendo al espesor que el término «voz» tiene en su obra, esto sería olvidar muchas otras voces de la tradición musical y filosófica y, particularmente, una de las influencias más importantes para la filósofa malagueña: su estrecha relación, no exenta de tensión, con la filosofía de Aristóteles.²

Se recordará que el filósofo griego distingue entre el sonido o ruido (*psophos*) que producen algunos animales y el sonido o voz (*phonè*) que un ser animado dotado de pulmones y laringe puede emitir. A los últimos pertenece el ser humano; el único capaz de proferir la voz articulada, es decir el logos concebido en su nexo con la palabra.³ Los sonidos de los instrumentos musicales, como los que surgen de una flauta o de una lira, aunque pertenezcan a seres inanimados también son voces para Aristóteles porque cuentan con un tono y modulaciones. No obstante, esas voces deben diferenciarse, para el filósofo, de las que producen los seres animados que con su articulación elaboran además alguna representación. La voz del ser humano es, entonces, un sonido que tiene significación.⁴ Esta voz articulada hace del hombre un animal social y lo distingue de los animales gregarios, como las abejas.⁵

La voz de Juan Breva, acompañado por Ramón Montoya a la guitarra, canta: «Tienes tan malas entrañas | tienes tan malas entrañas | que gozas en mi agonía | pero el día llegará | que llorando noche y día | mi amor vendrá a buscar». Esta es una voz articulada con significación, pero en su discurrir transporta mucho más que la voz del logos.⁶ La voz del cantaor, hecha de un «mar sin luz y naranja exprimida» en los versos de Lorca, es también la voz de la música, a veces amarga y profunda.

Las voces de los instrumentos musicales no hacen del hombre un animal social, mas cuando ese instrumento es la voz humana y su canto articula un decir, entonces la voz no puede ser catalogada, sencillamente, como voz del logos. Ciertamente se puede distinguir entre lo que la palabra dice y el modo en el que se la siente, pero eso pertenece a un análisis que ignora que la experiencia de la escucha crea unos recorridos en el oyente que no se limitan a los caminos que un discurso con significación puede labrar.

«Tienes tan malas entrañas [...] A visitarte he venío | madre mía de Araceli | a visitarte he venido | tú que tanto poder tienes | dame lo

1. Véase Moreno, J., «Anejo a algunos lugares de la pintura», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. IV, tomo II, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, págs. 716-717, nota 226.

2. Una primera aproximación a esta influencia se puede encontrar en el texto de Enquist Källgren, K., «The presence of Aristotle in the works of Maria Zambrano: Initial readings» en *Aurora*, n.º 17, Barcelona, 2016, págs. 20-31.

3. Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos, 1992, IV, 9, 535 a.

4. Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978, II, 8, 420 b.

5. Aristóteles, *Política*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989, I, 2, 1253 a. Para esta cuestión véase Labarrière, J. L., *Langage, vie politique et mouvement des animaux. Études aristotéliennes*, París, J. Vrin, 2004.

6. Juan Breva, *Tienes tan malas entrañas*, bandolá larga. Acerca de Juan Breva y de su música véanse las siguientes referencias: Berjillos, M., *Vida de Juan Breva*, edición del autor, Vélez-Málaga, 1976; Rojo Guerrero, G., *Juan Breva: Vida y obra*, edición del autor, Málaga, 1992; Vargas, P., *El flamenco en Málaga*, Córdoba, Almuzara, 2010; Martín Salazar, J., *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Motril, Asociación Cultural Guadalfeo, 1998.

7. En «El lugar del exilio. El desierto» (*Los bienaventurados*, en *Obras completas, op. cit.*, vol. IV, tomo II, pág. 409), Zambrano escribe: «Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí al desierto. Hay que adentrar, interiorizar, el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces». La expresión «saber de oído» se encuentra en Zambrano, M., *Claros del bosque*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo I, 2018, pág. 82.

8. Para la afirmación de Aristóteles *cfr.*, Aristóteles, *Generación de los animales*, V, 7, 786b 18-22 (traducción de Ester Sánchez con el título *Reproducción de los animales*, Madrid, Gredos, 1994). Respecto a la crítica de Zambrano a Aristóteles recuérdese por ejemplo «La condenación de Aristóteles», en *Delirio y destino*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. VI, 2014, págs. 1088-1089. Extraña que la enunciación aristotélica de que la materia del logos es la voz no se halle presente en el trabajo de Zambrano, quien desarrolla, ampliamente, la noción de materia en relación con el arte. Véanse Pardo, C., «La materia del logos» en *Aurora*, n.º 5, Barcelona, 2003, págs. 95-100; y también De Luca, P. y Laurenzi, E., *Por amor de materia*, Consuelo Pascual Escagedo (trad.), Madrid, Plaza y Valdés, 2014.

9. Respecto a la referencia a Empédocles véase Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. III, 2011, pág. 352. Miguel Morey explica que la noción de entrañas se convierte en esta obra en el elemento decisivo de su razón poética y señala tres momentos principales: «su caracterización como aquello que hace las veces de sustancia en el ser humano»; «su polarización frente a los goyescos ensueños de la razón, en cuanto que “sede del padecer”»; y la figura de Empédocles antes citada, en el capítulo «El Libro de Job y el pájaro». Véase Morey, M., «INTIMA VISCERA ANIMAE MEAE... Un paseo por las entrañas», *Monólogo de la bella durmiente. Sobre María Zambrano*, Madrid, Alianza (en prensa).

10. Para la distinción entre el logos-palabra y el logos del número véase Zambrano, M., *El hombre y lo divino, op. cit.*, págs. 150-155.

11. Zambrano, M., *El hombre y lo divino, op. cit.*, pág. 165.

12. *Ibidem*, pág. 167.

que te pío | y ya verás quién te quiere», bien podía acompañar los sueños de Zambrano niña. Podemos imaginarla mecida por esta voz primero, por las voces de tantas otras músicas después, y acompañada por la voz del logos silencioso de Aristóteles. Se podría objetar que es un cartel de presentación extraño para una filósofa, pero eso sería olvidar que aguzar el oído es, para ella, el modo de escapar al desierto. En el pensamiento de la filósofa malagueña el «saber de oído» es fundamental.⁷

Algo de ese saber se hallaba, asimismo, en el a menudo denostado Aristóteles, quien, a pesar de la poca atención que prestó a la música, escribió que la materia del logos es la voz.⁸ El ser voz es común a la música y al logos y eso Zambrano lo supo entonar. «Hay que repartir bien el logos por las entrañas», aprende Zambrano de Empédocles, y un modo de repartirlo es hacerlo cantar.⁹

II. La voz del infierno

De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes.

M. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*.

La voz del infierno es la voz del logos del número en Zambrano, un logos que permite entrar en las entrañas.¹⁰ Por ello, la música surgida de la voz del infierno y sojuzgada por el número es la más inhumana de las artes. Esta afirmación de Zambrano sitúa las distintas artes en el ámbito de lo inhumano y ubica la música en el grado más extremo que se puede alcanzar al respecto. La primera cuestión que se presenta ante esta afirmación es la de saber qué concepción y experiencia del arte permiten catalogarlo en la ausencia de humanidad. Si nos centramos en la obra *El hombre y lo divino*, encontramos que lo que hace inhumano al arte es su origen: el horror, el gemido, lo infernal, lo indecible.¹¹ Desde ese origen, las obras de arte suponen la salida de esos infiernos, su entrada en el orden del universo, en la armonía, con el objeto de poder volver a los infiernos de la vida con la razón, con el logos. El descenso que el arte permite a los infiernos de la vida se ejemplifica, para Zambrano, en el descenso de Orfeo al Hades en busca de su amada Eurídice.¹²

En el Hades se halla la voz de Perséfone, quien conmovida por la voz de Orfeo le franquea la entrada. Sin embargo, la de Perséfone no es la única voz infernal. La entrada de Orfeo en busca de su esposa llena el infierno de la voz del cantor. Esa voz es una y múltiple porque es el origen de todas las voces de la música. Y esas voces forman parte de la materia del logos, aunque no se confunden con el logos-palabra y se asignan al logos del número. En el logos-palabra aristotélico se encuentra el proyecto civilizador, el hombre se institu-

ye como animal social. En las voces de la música, en cambio, la humanidad corre el riesgo de perderse.

Si la música es la más inhumana de las artes es por la distancia que media entre su origen y su capacidad para servir de puente con el logos-palabra. Esta distancia aparece ejemplificada, para Zambrano, en la posibilidad misma de fundación de la filosofía. Distinguiendo entre el pitagorismo y la filosofía aristotélica, Zambrano expone la imposibilidad del primero para fundar una filosofía. El pitagorismo indica el nexo entre la música y la matemática, ambas «hijas del número».¹³ La filosofía en cambio, solo podía surgir de la palabra, como Aristóteles constató:

Si es el número el que conforma y expresa la estructura de la realidad, «de las cosas que son», todo quedaría en esquema; las cosas quedarían desencarnadas, si son cuerpos vivientes; descorporeizadas, si son materiales o cosas hechas por el hombre. El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea, que tal debió de ser la fe inicial de los pitagóricos: «¿Qué es lo más sabio? El Número; ¿Qué es lo más bello? La armonía», decía el catecismo de la hermandad, más que escuela, pitagórica.

Y de haber sido así, de haber sido aceptada esta fe, el intento, la decisión que inspiró la pregunta de Tales y con ella el nacimiento de la filosofía hubiera quedado frustrado: la decisión de ser hombre, de existir, de aceptar conquistando la parte que al hombre se le debía en la realidad, en aquel mundo «lleno de demonios, de almas, de dioses».¹⁴

Al mismo tiempo, para Zambrano, el nacimiento de la filosofía es la conquista de ser hombre en ese mundo lleno de dioses y demonios. Existir como hombres es, entonces, existir según el logos de la palabra. La música es el arte más alejado de la palabra porque en ella la palabra existe primero como ritmo, modulación, y como voz. A ello se añade que la música difícilmente permite crear puentes entre sus texturas rítmicas y armónicas y el orden cósmico de un mundo que pueda ser narrado. Se objetará que el resto de las artes, salvo la literatura en algunas ocasiones, tampoco se expresan siguiendo las exigencias del logos-palabra, y que ya Platón en *Fedro* exponía, por boca de Sócrates, que el problema de la escritura era el mismo que el de la pintura. Las imágenes que crean ambas parecen vivas, pero cuando se las interroga permanecen en silencio.¹⁵ Sin embargo, el silencio de la pintura, el de la escritura y aun el de la música no son del mismo grado. Y las voces de los libros no son silenciosas para Zambrano. Otra cosa es, para ella, los silencios que escucha en la pintura contemporánea. Estos silencios nos permiten distinguir entre el arte inhumano y el arte deshumanizado en la filosofía malagueña.

Siguiendo la estela del texto *La deshumanización del arte* (1925), de su maestro Ortega y Gasset, la pensadora hace, de la destrucción de las formas en el arte de su tiempo, el síntoma de que algo grave

13. *Ibidem*, pág. 147.

14. *Ibidem*, págs. 145-146.

15. Platón, *Fedro*, 275d. *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1988.

16. Zambrano, M., «La destrucción de las formas», *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo II, 2018, pág. 177.

17. Zambrano M., «Objetividad y participación», en *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, pág. 183.

18. Zambrano, M., «Noche oscura de lo humano», *La agonía de Europa*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. II, 2016, pág. 388, y en *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, pág. 185.

está pasando en la «raíz del arte», en el lugar del que nace la expresión.¹⁶ Desde aquí, el impresionismo y el cubismo se le aparecen como la encrucijada del arte moderno. Ambas corrientes ejemplifican, para ella, que el arte es solamente la expresión de lo inexpressable: una máscara. El regreso del arte a la máscara supone en Zambrano la vuelta a un pasado remoto en el que el arte aún no había podido forjar un rostro. En consecuencia, las obras que aportan los movimientos europeos de vanguardia son, para la autora, formas «sin espacio vital» en las que no puede habitar el hombre. Por ello, el arte como máscara se ha convertido en asesinato.¹⁷

La máscara expone la pérdida del saber sobre lo humano:

Estamos en la «noche oscura de lo humano». Se esconde tras la máscara, y el mundo vuelve a estar deshabitado. Son los paisajes lunares: tierras secas y blancuzcas, paisajes de ceniza y sal. Playas gigantescas tras de la retirada marina, vegetación mineral, flores calizas y caracolas, algas informes, criaturas amorfas de un reino que no es la vida ni la muerte. Y es también el desierto, la extensión sin término. Y los residuos de lo humano; objetos gastados por el uso: zapatos viejos, cepillos sin cerdas, cajas irreconocibles de cartón, todo deshecho. Y es lo más humano, pues al fin lleva su huella. Huella que enseña y hace patente el eclipse y la tristeza, como si sólo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido.¹⁸

El arte ha perdido su carácter humano, pero la desmesura que le ha conducido a esa pérdida no es la de los orígenes. Entonces las obras de arte sometían la desmesura al orden cósmico. El arte deshumanizado, en cambio, conduce al desierto de lo humano y no sirve para habitar los infiernos de la vida. Se hace necesario entonces aguzar el oído e interiorizar el desierto.

III. Las voces de Orfeo

El planteamiento zambraniano del origen del arte encuentra sus resonancias en el modo en el que Maurice Blanchot narra la experiencia del arte:

Hay, en la experiencia del arte y en la génesis de la obra, un momento donde ésta no es más que una violencia indistinta que tiende a abrirse y a cerrarse, tendente a exaltarse en un espacio que se abre y tendente a reiterarse en la profundidad de la disimulación: la obra es entonces la intimidad en lucha de momentos irreconciliables e inseparables, comunicación desgarrada entre la medida de la obra que se hace poder y la desmedida de la obra que quiere la imposibilidad, entre la forma en que ella se recoge y lo ilimitado donde se rehúsa, entre la obra como comienzo y el origen a partir del cual ya nunca hay obra, donde reina el deshacimiento eterno. [...] El lenguaje del pensamiento y el lenguaje que se despliega en el canto poético son como las direcciones diferentes que ha tomado este diálogo original, pero, en uno y en otro, y cada vez que uno y otro renuncian a su forma sosegada y se remontan a su fuente, parece que recomienza, de una manera más o menos

«viva», este combate más original de exigencias más indistintas, y podemos decir que toda obra poética, en el curso de su génesis, es retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno.¹⁹

La distinción entre logos de la palabra y logos del número y la necesidad de que ambos se entrelacen para dar lugar a la obra de arte se hallan en la base de esa búsqueda de una «razón poética» que acompañó a Zambrano toda su vida. En Blanchot también la obra poética supone el retorno a la lucha, al conflicto original en el que el lenguaje del pensamiento y el del canto poético toman caminos divergentes. No obstante, ambos en su crear deben remontarse al mismo origen, al lugar en el que se gesta la palabra. En los dos pensadores encontramos la tensión de un lenguaje que se resiste a mostrarse como expresión de un orden lógico que amaga las sombras y destellos presentes en su gestación.

Blanchot es, como señala Miguel Morey, uno de los nombres que se asociaría con Zambrano si atendemos a pensadores cuya prosa del pensamiento muestra el proceso que la hace posible. O, dicho desde el tema que aquí nos ocupa, los pensadores que muestran la experiencia del pensar desde un logos que no es solamente el de la palabra hecha pensamiento lógico. Y detrás de ambos nombres y de la posición respecto al arte aquí evocada, aún se encontraría la obra del joven Friedrich Nietzsche.²⁰ Y en todos ellos, el deseo de situar la experiencia del pensamiento más allá de los límites marcados por la medida del logos-palabra.

No es casual que, partiendo de estos presupuestos, el origen de la obra de arte sea puesto en relación con el tema órfico en Zambrano y Blanchot. En su texto *La mirada de Orfeo*, Blanchot hace del canto del poeta el mito de la génesis de la escritura. El error de Orfeo, para Blanchot, es que dejara de cantar porque él solamente puede poseer a Eurídice en el canto. Pero el canto es también lo que hace de Orfeo lo que es; fuera del canto, él y Eurídice están perdidos. Orfeo pierde a Eurídice, según Blanchot, porque la desea más allá de los límites del canto, que son su medida. Orfeo se pierde en la desmesura y su destino es ser desmembrado. Sin embargo, no hay que llamarse a engaño, pues esa dispersión es también necesaria al canto. La inspiración, escribirá Blanchot, es volverse para mirar a Eurídice olvidando el canto, siguiendo la imprudencia del deseo.²¹

Del mismo modo recordará Zambrano que el arte griego es solidario de Orfeo. En él, todo horror es amansado para servir de puente entre los infiernos terrestres y el logos.²² Si Blanchot hace del descenso de Orfeo el mito de la escritura y de Eurídice la obra, Zambrano lo sitúa también en esa lucha que da origen a las obras de arte en las que las tensiones han sido aplacadas. Para Zambrano, Orfeo tampoco es él sin su Eurídice.

19. Blanchot, M., «La bestia de Lascaux», en *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Alberto Ruiz de Samaniego (trad.), Madrid, Tecnos, 1999, págs. 41-43.

20. Véase Morey, M., «María Zambrano: uso y mención» en *Aurora*, n.º 16, Barcelona, 2015, pág. 73.

21. Blanchot, M., «Le regard d'Orphée», en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, págs. 227-231. Para esta cuestión, véase Collin, F., *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, París, Gallimard, 1971.

22. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., págs. 165-166.

23. Zambrano, M., «Orfeo», 1964, M92. Transcrito en Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, pág. 504. Disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf> (última consulta: 30/7/2019).

24. La razón para ello no es, sin embargo, la que Zambrano aporta, sino el hecho de que, desde la *Euridice* de Peri (1600), los *castrati* habían hecho su irrupción en la escena y el *Orfeo* de Monteverdi, considerada la obra que funda el nacimiento de la ópera, también contó con ellos. Acerca de la cuestión de género en la ópera de Monteverdi, véase McClary, S., «Constructions of gender in Monteverdi's dramatic», en *Feminine endings: music, gender, and sexuality*, Mineápolis, University of Minnesota, 1991.

25. Muñoz Vitoria, F., «Felices en Madrid» en *Archipiélago*, n.º 59, *María Zambrano: la razón sumergida*, Barcelona, 2003, pág. 111.

En un texto inédito de noviembre de 1964, Zambrano escribe:

Orfeo al salir ya irremediadamente separado de Eurídice a la superficie de la tierra, cantó como nunca; fue entonces, cuando en vez de tañer la lira, tuvo voz, su propia voz que parece así salida del mismo abismo del amor y de la muerte, del alma de Eurídice que quedó allá abajo sepultada viva y que sube a la garganta de Orfeo; son las dos voces, la de Eurídice muerta en las sombras y la de Orfeo desterrado en la luz las que unidas cantan. Quizás por eso, aunque no se haya tenido conciencia de ello, la voz de Orfeo en las óperas más famosas que se le han dedicado pueda ser la de un hombre o la de una mujer. Así Eurídice que no había podido ascender con Orfeo, le envía su voz desde el abismo del dolor, de la separación, de la muerte misma que el amor indisoluble es capaz de salvar.²³

La garganta de Orfeo alberga, según Zambrano, las sombras de la muerte y la luz del amor. De esa garganta brota su voz, que es también la de Eurídice: una voz sin género. Por ello, afirma Zambrano, es habitual que el papel de Orfeo sea cantado indistintamente por un hombre o una mujer en las óperas.²⁴ Esta voz sin género se hallaría en el origen de la obra de arte.

No sabemos si los acordes del *Orfeo y Euridice* (1762), de Christoph Willibald Gluck acompañaron alguna vez los sueños de Zambrano, aunque tenemos noticia de que escuchó el *Orfeo y Euridice* de Monteverdi en el Teatro Real de Madrid en el primer año de su vuelta a España.²⁵ Se trataba del Taverner Consort y Players, dirigido por Andrew Parrot, con el tenor Mark Tucker y la soprano Nicola Jenkin como pareja protagonista.

El *Orfeo* de Monteverdi sería, para Zambrano, una música con rostro humano. No en vano el deseo de Monteverdi era restaurar el poder de la palabra sobre la música, lo que él denominó la «segunda práctica». El sometimiento de la música sería doble: primero al logos del número, después al de la palabra.

Nada escribió Zambrano sobre las diferentes revisiones del mito de Orfeo realizadas en las óperas del siglo xx, como la de Ernst Krenek, *Orpheus und Eurydike* (1923); Darius Milhaud, *Les Malheurs d'Orphée* (1924); la de Arthur Pétronio, *Orphée* (1953-1955); el *Orphée 53* de Pierre Schaeffer y Pierre Henry; la de Harrison Birtwistle, *The Mask of Orpheus* (1973-1984); el *Orpheus behind the Wire* (1981-1983) de Hans Werner Henze o el *Orphée* (1991) de Philip Glass, por citar algunas. De entre todas ellas, se atenderá aquí a *Le voile d'Orphée*, una pieza de Pierre Henry (1927-2017), incluida en *Orphée 53* y cuya primera versión es de 1951. Es muy posible que Zambrano hubiera calificado esta obra de «noche oscura de lo humano».

Zambrano se hallaba en Roma cuando la obra se estrenó en el Festival de Donaueschingen (Alemania). Tampoco tuvo la oportunidad de escucharla en la presentación que se hizo en Barcelona en la

Cúpula de Coliseum, en 1954, ni de acudir, al año siguiente, a la también barcelonesa Casa de Josep Bartomeu i Granell, donde se dedicó un ciclo a Orfeo. Los referentes en música contemporánea de Zambrano pivotan, mayoritariamente, en torno a lo que ella resume como música atonal, en particular, Arnold Schoenberg y Alban Berg. En un texto del 7 de abril de 1956, a propósito de la escucha de las *Variaciones* de Schoenberg, leemos:

En lugar de la recurrencia de la antigua armonía, equivalente a la rima, del movimiento de ir y venir, del volver, de la reiteración, en suma, encontramos en la música atonal una especie de *constante*. No hay camino; todo es inesperado y aparecen los movimientos más diversos acompañados de una constante, como en la vida, he pensado.²⁶

Pensamos que se trata de las *Variaciones para orquesta*, Op. 31 (1926-1928), donde Schoenberg hace uso de la técnica dodecafónica. La forma sigue la estructura clásica de exposición del tema y variaciones. Tal vez Zambrano se refiere a la reaparición de la serie utilizada por Schoenberg al hablar de esa «constante», y a la sensación de que difícilmente se puede presentir el recorrido que la música va a realizar. Algo que viene también dado por la propia forma musical utilizada por el compositor y que sin duda el método dodecafónico acentúa.

Zambrano recoge esos pensamientos en torno al tema que le ocupa en ese momento: «Para los sueños y para la vida como sueño. Para la estructura de la vida humana», tal y como escribe al inicio del manuscrito. La música de Schoenberg, como la de Berg, todavía mantiene para ella su nexo con la tradición, con el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner y con el origen matemático de la música y Orfeo.²⁷ Esta música aún permite habitar los infiernos de la vida, aunque sea en su carácter onírico. A pesar de que la temporalidad engendrada por esta música ha sido afectada, todavía puede ofrecer una base para una estructuración de la vida humana.

Estas características no las debió de encontrar la pensadora malagueña en las revisiones que sobre Orfeo ofreció la música del siglo xx. Y, sin embargo, la sola revisión del mito es ya un síntoma de que algo, en la concepción del origen de la obra de arte estaba siendo trastocado. Orfeo no representa ahora tanto el poder de la música como el del sonido mismo. Para Zambrano, seguramente, habría sido otro síntoma de la pérdida del rostro en el arte.

Orphée: Toute la lyre (1951) de Schaeffer y Henry, conocido como *Orphée 51*, es la primera ópera de música concreta. Fue realizada para radio y contaba con un recitador, un cuarteto vocal femenino y música compuesta para cinta magnética.²⁸ *Orphée 53* (1953) es la segunda versión de esta ópera y su estreno, el 10 de octubre de 1953 en el Festival de Donaueschingen, provocó un gran escándalo. Esto tuvo que ver con la falta de entendimiento entre Schaeffer y Hein-

26. Zambrano, M., M-462: 704 a, en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2013, pág. 396.

27. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 166.

28. Pierre Henry definía así la música concreta en 1955: «La música concreta consiste en producir y en aislar unos materiales sonoros elementales e inagotables, después en descomponerlos y en transformarlos por medio de procedimientos electroacústicos, finalmente a recomponerlos a partir de una teoría y de una técnica cuyos recursos están disponibles para la invención musical y necesitan una estética nueva» (Henry, P., «*Journal de mes sons*», suivi de «*Préfaces et manifestes*», Actes Sud, Arlés, 2004, pág. 83).

29. Schaeffer, P., *Le malentendu de Donaueschingen, lettre ouverte à la presse allemande*, archivo tipografiado, 3 p., 1953 (París: Archives GRM). Citado en Delhay, C., «Orphée 53 de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, aux origines du scandale de Donaueschingen», *Revue de Musicologie*, tomo 98, n.º 1, 2012, pág. 188. Hay que tener en cuenta asimismo que la obra se presenta en medio del debate entre la música concreta y la música electrónica creada en el estudio de Colonia en 1951.

30. Respecto al Phonogene y el Morphophone, véase Teruggi, D., «Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition» en *Organised Sound*, vol. 12, n.º 3, Cambridge, 2007, págs. 213-223.

31. Prieberg, F., *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlín, Ullstein, 1960, págs. 76-81. El revuelo fue importante en la prensa alemana y de ello dan cuenta los artículos de Heinz, J., «Ein ungeheurer Skandal», *Die Welt*, 13/10/1953; Reindl, L. E., «Die Wilde Nacht von Donaueschingen», *Südkurier*, 15/10/1953; Stuckensmidt, H. H., «Klang, Geräusch, Beifall und Pfiffe», *Die Neue Zeitung*, 14/10/1953; y Gottig, W. W., «Schreckenskammer und Kachkabinett in Donaueschingen», *Frankfurt Abendpost*, 14/10/1953.

32. Ulrich Dibelius aporta una valoración que podría calificarse de positiva: «[...] en 1953 acudieron desde París Pierre Schaeffer y Pierre Henry con su *Spectacle Lyrique Orphée 53*, en el que las manipulaciones del ruido de la *musique concrète* de la cinta realizaban un contrapunto al sonido real de violín, de cémbalo y dos voces de cantantes —el resultado final era una mezcla de retórica, sentido de la responsabilidad estética, audacia y efectismo que impactó duramente a los oyentes», en Dibelius, U., *La música a partir de 1945*, Isabel García Adánez (trad.), Madrid, Akal, 2004, págs. 195-197.

33. Pierre Henry explica: «En *Le Voile d'Orphée*, el trabajo de la voz es importante. El himno órfico es declamado y martilleado por un antiguo speaker alemán, tal vez rescatado del nazismo, del que la elocución fascinante da a la segunda parte de la obra un carácter un poco orientado. Más allá de la voz, en *Orphée*, los sonidos representan un decorado con el alto, el bajo, las partes de atrás, las perspectivas. Por primera vez, la música concreta es empleada como una puesta en escena. Era la ópera encontrada de nuevo», en Henry, P., «*Journal de mes sons*», *suivi de «Préfaces et manifestes»*, op. cit., pág. 20.

rich Strobel, director del festival, y con el hecho de que se presentara una ópera. Strobel no era consciente de que se trataba de una ópera de música concreta con una duración de noventa minutos y el festival no disponía de los requerimientos técnicos para ese fin. Schaeffer, por su parte, después del escándalo escribió una carta abierta a la prensa alemana en la que, en primer lugar, se quejaba de que Strobel no hubiera sido capaz de advertir al público de que se trataba de una ópera; en segundo lugar, se lamentaba por la falta de dispositivos técnicos (la sala para los ensayos estaba en malas condiciones y los proyectores llegaron solamente unas horas antes del espectáculo);²⁹ por último, a ello aún hay que añadir el hecho de que la obra se presentó con una forma tradicional con arias y recitativos, lo que era considerado como reaccionario, tanto por los integrantes del estudio de música electrónica de Colonia como por los defensores de la música de vanguardia en general.

La obra se presentó para actores/cantantes, clavicémbalo, violín y cinta magnética, y constaba de diecisiete movimientos. En su creación se había utilizado el Phonogene y el Morphophone, inventados por Schaeffer y el ingeniero Jacques Poullin.³⁰ La composición utilizaba los bucles de cinta, la reverberación, el eco, y la manipulación de la altura del sonido a través de los cambios en la velocidad de la reproducción. No ha quedado ningún registro completo de su presentación en el festival, solo una grabación incompleta en la que la música previamente grabada y compuesta para cinta magnética se superpone con la realizada por los intérpretes y los instrumentos. Sí contamos con las críticas de la época, como la de Fred Prieberg: «Los altavoces abrieron sus bocas y vomitaron cascadas de ruidos, sonidos, fragmentos de palabras comprensibles e incomprensibles en la sala. Los personajes andaban solemnemente como estatuas, recitando filosofía».³¹ La imagen de Schaeffer dirigiendo una orquesta de altavoces y seres humanos desde el centro de la escena resultó escandalosa. Aunque no todo fueron valoraciones negativas.³²

Le voile d'Orphée, con una duración de veintisiete minutos, constituye el último movimiento de la ópera y será el que causará mayor revuelo. Esta cantata dramática se inicia con el desgarramiento de un velo rojo que ocupa la escena. La figuración sonora de este desgarramiento se realiza a partir de la variación de velocidad de la cinta. Es la primera vez en la historia que se utiliza esta técnica. Una vez desgarrado el velo, la música se hace cargo de la escena.³³ A nivel musical, esta obra de música concreta es trabajada como si de un conjunto orquestal se tratara.

La obra se inicia con unos sonidos agudos que parecen revestir un carácter animal. No podemos dejar de pensar en el canto de las cigarras que Platón evoca en *Fedro* y en el modo en el que se encuentran lo cósmico y lo orgánico en esta música. Seguidamente, una voz masculina recita lentamente en griego un himno a Zeus. Un coro de hombres se superpone al recitante declamando, a su vez,

otro texto. La cabeza decapitada del héroe entona un dúo y un trío consigo misma al cantar el intérprete sobre su propia voz previamente grabada. El «auto-trío» final muestra la locura de Orfeo, el descenso del héroe a sus propias profundidades, evidenciando que el infierno está en él.³⁴ La música parece volver al inicio y unas voces susurrantes ocupan el oído. La obra evoluciona hacia un *crescendo* que desemboca en una suerte de melodía repetitiva cuyo avance parece imposible por parte del clavicémbalo, el cual, traído de otra época, es aquí sometido a los mismos procedimientos de la música concreta.

En este infierno inhumano de ruidos, sonidos y voces que se superponen, tiene lugar la fundación de otra música órfica. Esta música se instala en la desmesura, en lo que quizá Zambrano consideraría como los restos de lo humano: los sonidos de objetos gastados por su uso. Sin embargo, esa desmesura más que a un arte desterrado, a un arte con máscara, apunta de nuevo a lo inhumano. La cuestión que abre esta música, como muchas otras músicas de las catalogadas como contemporáneas, es cómo habitar de nuevo los infiernos de la vida cuando el arte ha aceptado una gran parte de su desmesura y sus obras son fruto de una armonía que incluye el grito, la risa, los sonidos guturales no articulados, o los ruidos de la vida cotidiana. La música, como Orfeo, se destruye para poder emerger de nuevo, aunque cante decapitada.

Le voile d'Orphée acabó convirtiéndose en una obra autónoma interpretada en conciertos en distintos países, y está considerada una obra clásica de la música concreta. A partir de esta obra, Henry compondrá, en 1958, un *Orphée Ballet* con coreografía de Maurice Béjart, al que le siguieron *Echo d'Orphée* (1988), *Orphée dévoilé* (2005) y *Orphée 53, suite de concert* (2010). Refiriéndose a su trabajo de composición, Henry comenta la figura de Orfeo en 1979:

Orphée ha sido mi jardín de sonidos, mi jardín de aclimatación para los sonidos de la naturaleza, el lenguaje de los animales y el grito del hombre.

Ahora, no me queda nada más por hacer con la técnica que poseo, esta técnica órfica cuya función es justamente domesticar los sonidos del mundo y hacer música.³⁵

El mundo de Henry no es el de Monteverdi o el de Gluck, por ello el trabajo de domesticación realizado por Orfeo no puede alumbrar las mismas armonías. Hacer música hoy es encarar otros infiernos.

IV. A modo de epílogo. La voz de Enrique Morente

El 25 de agosto de 2007, el cantaor Enrique Morente (1942-2010) presentaba en la plaza de la Constitución de Vélez-Málaga su propuesta musical *De Juan Breva a María Zambrano*. Acompañado a

34. Se podría ver en este gesto que recupera el mito una metáfora del propio fundamento de la música concreta. En ella, los sonidos son grabados para ser después escuchados independientemente de su fuente y manipulados en vistas a una composición musical. Para un análisis pormenorizado de *Orphée 53* véase Delhay, C., «*Orphée 53* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, aux origines du scandale de Donaueschingen», *op. cit.*, págs. 171-191.

35. Henry, P., «*Journal de mes sons*», *suivi de «Préfaces et manifestes»*, *op. cit.*, pág. 39.

36. J. Z., «Una semblanza sonora a Juan Brea, María Zambrano y Picasso» en *La Opinión de Málaga*, 22/8/2007. Disponible en: www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/2987/semblanza-sonora-juan-brea-maria-zambrano-picasso/129831.html (última consulta: 30/7/2019).

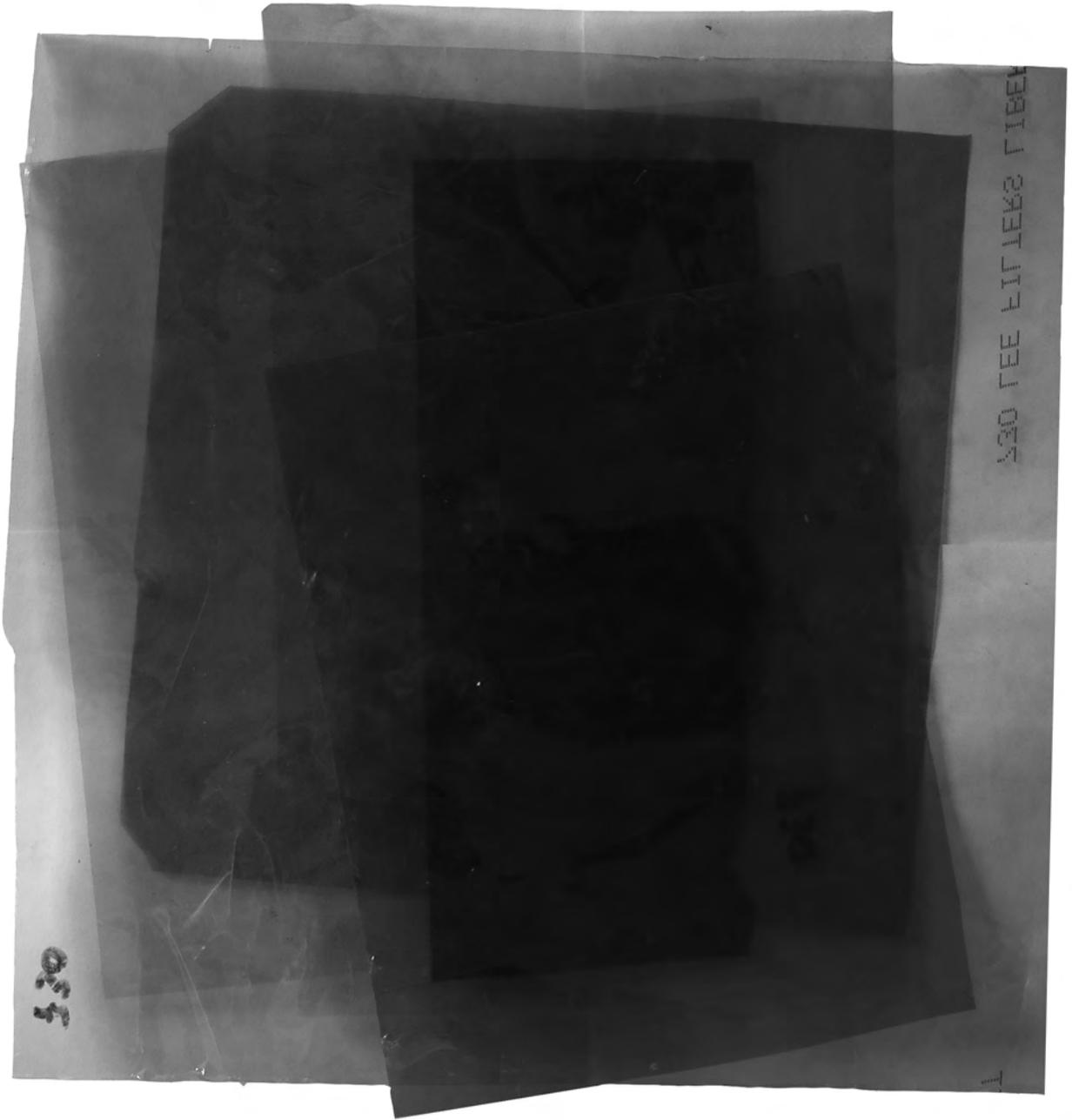
37. El poema se encuentra en Zambrano, M., «El agua ensimismada», en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2013, pág. 325.

la guitarra por David Cerreduela y José Carbonell, con las palmas y coros de su hijo José Enrique Morente, de Ángel Gabarre, del Poto y de Pepe Luis Carmona, y a la percusión, Bandolero. El recital incluyó diversidad de palos, entre los que se incluían, como era de esperar, cantes abandolaos y malagueñas; pero Morente recordó en la rueda de prensa previa, que su cante es diferente al de Juan Brea porque las voces de los flamencos de hoy «están contaminadas por los ruidos de los aviones, los ordenadores y otros sonidos ambulantes».³⁶

Como la voz del *Orphée* de Henry, la voz de Morente arrastra esos ruidos que las máquinas de nuestro tiempo han hecho entrar en nuestros oídos y gargantas. Desde esa garganta «contaminada», Morente entonó: «El agua ensimismada | ¿piensa o sueña? | El árbol que se inclina buscando sus raíces, | el horizonte, | ese fuego intocado, | ¿se piensan o se sueñan?».

Este poema que Zambrano escribió en Roma en 1950 y que fue dedicado al poeta Edison Simons meció en la distancia los sueños sin tiempo de Zambrano.³⁷

De la voz de Juan Brea a la de Enrique Morente, la música que surge del infierno y mece los sueños de los hombres es hoy otra música que clama, grita, susurra e interroga eso que una vez fue llamado un arte inhumano.



Jordi Morell. *Verd blavós i bru*, 2019

Goretti Ramírez

Concordia University, Montreal, Canadá
goretti.ramirez@concordia.ca

El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza

The philosopher is a dancer: María Zambrano and dance

Resumen

Recepción: 2 de septiembre de 2019
Aceptación: 3 de octubre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 62-73

Este artículo explica por qué la reflexión sobre la danza es un elemento central para entender el método de conocimiento propuesto por María Zambrano. Enfocándose especialmente en sus cuatro últimos libros, identifica y analiza tres ingredientes definitorios de su noción de la danza: el seguimiento y la circunambulación; la imitación de los movimientos de la naturaleza (que incluye una conexión con las ideas de Isadora Duncan); y el pensamiento de Nietzsche.

Palabras clave

María Zambrano, danza, método, Isadora Duncan, Friedrich Nietzsche.

Abstract

This article explains why María Zambrano's reflections on dance are crucial for understanding her proposed method of knowledge. With a special emphasis on her four final books, it identifies and analyzes three key elements in her notion of dance: following and circumambulation, imitation of nature's movements (including a connection with Isadora Duncan's ideas), and Nietzsche's philosophy.

Keywords

María Zambrano, dance, method, Isadora Duncan, Friedrich Nietzsche.

1. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Enquist Källgren, K., Fenoy Gutiérrez, S. y Moreno Sanz, J. (eds.), en *Obras completas*, vol. IV, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, pág. 413.

2. Zambrano, M., *Notas de un método*, Muñoz Vitoria, F. (ed.), en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 48.

3. *Idem*.

4. *Ibidem*, pág. 31.

5. *Ibidem*, pág. 39.

I. Introducción

Al carácter sinuoso del pensamiento de María Zambrano contribuyen varios factores. Una sintaxis serpenteante, a ratos trabajosa, es cauce para un vaivén de ideas que, lejos de acoplarse en una dialéctica cerrada, balancean el sentido de los textos. Se trata de una propuesta filosófica marcada por la idea del movimiento. Frente a «la experiencia de la inmovilidad desde la cual se mira lo móvil»¹ y «el camino recto que la inteligencia traza en obediencia a una voluntad declarada, impronta de una finalidad a conseguir [*sic*] por el camino más corto»² que, según María Zambrano, han caracterizado a la filosofía, es preciso atender a «las intenciones siempre curvilíneas de la vida elemental»³ y «fluir sin pretensión de llegar a un final»,⁴ guiándose por un nuevo método que sea «un camino a recorrer [*sic*] una y otra vez».⁵

Del mismo modo, los textos zambranianos despliegan un significativo abanico de referencias expresas a la condición móvil y sinuosa de la vida del hombre. Se inscriben aquí figuras como el exiliado, el discípulo que sale de las aulas y va «recorriendo bosques, de claro en claro»,⁶ el idiota «siempre errante»⁷ o el *homo viator*: «Es el camino que más vale llamar sendero, vereda, vericuetto, trocha o camino de sirga, el camino recibido por el hombre y sólo ensanchado, cuando se puede, a fuerza de ser recorrido».⁸ En este campo semántico de lo móvil y sinuoso se inscribe además una referencia de gran relevancia para comprender el pensamiento zambraniano: la danza. Aunque aparece en todas las épocas de su trayectoria, resulta especialmente significativa en sus cuatro últimos libros: *Claros del bosque* (1977), *De la Aurora* (1986), *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990).⁹ Estas referencias pueden apuntar a la actividad de la danza misma (principalmente en su dimensión artística y en rituales sagrados), pero también a la danza como movimiento propio del hombre, de la naturaleza o del pensamiento.

Algunos críticos han reparado en el papel de la danza en la obra zambraniana. Entre ellos, Jesús Moreno Sanz observa que *De la Aurora* «muestra como una cierta danza y un a modo de canto del pensamiento»,¹⁰ al mismo tiempo que Francisco Martínez González se refiere a la «danza del pensamiento»¹¹ zambraniana. Sin embargo, existe todavía un vacío crítico a la hora de detallar por qué la danza resulta fundamental para entender el método de conocimiento zambraniano. Con el fin de contribuir a una exploración inicial de la cuestión, este estudio propone la consideración de tres aspectos complementarios entre sí: el seguimiento y la circunambulación; la imitación de la naturaleza; y el pensamiento de Friedrich Nietzsche. El conjunto muestra que la consideración de la danza contribuye a comprender la relevancia del cuerpo en el método zambraniano, donde pensar se caracteriza por el movimiento y el filósofo resulta, en última instancia, un bailarín.

II. Seguimiento y circunambulación

La trayectoria filosófica de María Zambrano aparece constantemente puntuada por referencias al arte y las artes, entendidas tanto en un sentido clásico (sobre todo música y pintura) como más moderno (cine). Ejemplos notables son el libro *Algunos lugares de la pintura* (1989), que recoge textos escritos a lo largo de más de cincuenta años, o las cruciales reflexiones sobre la música en la gran mayoría de sus libros. La danza, por su parte, suele ocupar un espacio menos explícito y regular, pero también significativo. Por ejemplo, durante su infancia y juventud Zambrano vive una etapa de inclinación a la música en la que conoce la existencia de la bailarina Anna Pávlova y la Compañía de Diáguilev.¹² En el epistolario de madurez con su amiga Reyna Rivas alude a los bailarines Alejandro Sakaroff y Clotilde von Derp,¹³ así como a un texto perdido sobre la también bailarina María Eugenia Barrios (hija de Armando Barrios y la

6. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Gómez Blesa, M. (ed.), en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo I, 2018, pág. 83.

7. Zambrano, M., «Un capítulo de la palabra: “El idiota”», *España, sueño y verdad*, Moreno Sanz, J. (ed.), en *Obras completas, ed. cit.*, vol. III, 2011, pág. 779.

8. Zambrano, M., *Notas de un método, op. cit.*, pág. 48.

9. Existen otros dos libros publicados en esta etapa final, aunque escritos anteriormente: *Senderos* (1986) y *Algunos lugares de la pintura* (1989).

10. Moreno Sanz, J., «Anejo a “De la Aurora”», en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo I, 2018, pág. 689.

11. Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, pág. 122. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/1998> (última consulta: 25/2/2019).

12. *Ibidem*, pág. 81. Se señala que la referencia está tomada de Marset, J. C., *María Zambrano I. Los años de formación*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pág. 228.

13. Zambrano, M. y Rivas, R., *Epistolario [1960-1989]*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004, pág. 13.

14. *Ibidem*, pág. 301.
15. Francisco Martínez González ofrece una transcripción y una reproducción facsimilar de este manuscrito en *El pensamiento musical de María Zambrano*, *op. cit.*, págs. 491 y 508 respectivamente.
16. Zambrano, M., «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis» en *Orígenes*, vol. 7, n.º 25, La Habana, págs. 11-15.
17. Zambrano, M., «Un capítulo de la palabra: “El idiota”», en *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 784.
18. Zambrano, M., *Delirio y destino*, Ramírez, G., y Moreno Sanz, J. (eds.), en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. VI, 2014, pág. 1045. Por su parte, Joaquina Labajo repara en la conexión entre el movimiento de estas multitudes y el pensamiento: «La imagen de confusas multitudes que, cubiertas de idénticos sombreros, giran y giran hasta el agotamiento en periplos alrededor de un eje inmóvil, condicionó el pensamiento de varias generaciones durante la primera mitad del siglo», en Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 2011, pág. 79.
19. Moreno Sanz, J., «Anejo a “De la Aurora”», *op. cit.*, pág. 689.
20. Zambrano, M., *De la Aurora*, Moreno Sanz, J. (ed.), *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 1, 2018, pág. 232.
21. *Ibidem*, págs. 223-224.
22. Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, *op. cit.*, pág. 119.
23. *Idem*.
24. El oído es descrito como «órgano místico y receptivo por excelencia» (*ibidem*, pág. 234).

misma Reyna Rivas): «Si algo escribí sobre la danza pensando en María Eugenia, tengo idea de que sí, tampoco lo tengo».¹⁴

Más allá de las menciones a bailarines específicos, resulta posible encontrar también referencias a la danza como disciplina artística y, de un modo particularmente significativo, como modo ritual de estar en el mundo y conocerlo. En este grupo se encuentra el manuscrito «Arte y danza» (M-311, 1948), donde se sugiere que hay una danza ritual para cada época y cada ser.¹⁵ En «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis» (1949), la danza aparece ligada a un momento anterior a la categorización racionalista y, por ello, ligada también al conocimiento poético.¹⁶ En «Un capítulo de la palabra: “El idiota”» (1962), el idiota se asemeja también a un bailarín que se mueve fuera de parámetros racionalistas: «Y esa su danza, que parece merodeo a un lado y otro de los que caminan serios sabiendo muy bien adónde van y conociendo lo que les mueve».¹⁷ Del mismo modo, en *Delirio y destino* (1952) se evoca el momento anhelado de la proclamación de la Segunda República con la figura de una multitud «como una guirnalda de corros engarzados unos en otros, como un gigantesco corro que daba vueltas, se rompía y se volvía a unir».¹⁸ La danza se vincula así a elementos centrales del pensamiento zambraniano, en una conexión que, si bien de un modo discontinuo, sigue presente a lo largo de las décadas.

Las referencias a la danza más relevantes se encuentran en el conjunto que forman sus cuatro últimos libros: *Claros del bosque* (1977), *De la Aurora* (1986), *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990). Entre ellos, *De la Aurora* es descrito explícitamente como «el libro de la vida. *Danza*» en un manuscrito preparatorio de 1979.¹⁹ En esta obra, en la que la aurora «danza desde la oscuridad»,²⁰ la danza se manifiesta en la personificada «danza de los dólmenes de Stonehenge, acarreados hasta allí, no nacidos, pues, en el lugar, llevados a ese punto preciso donde la danza había de tener lugar, ¿qué música seguían? Puesto que la función primordial de la música no es ser oída, sino ser seguida».²¹ Se trata de un ejemplo que recoge dos de las ideas definitorias de la danza en el pensamiento zambraniano: el seguimiento y la circunambulación.

Francisco Martínez González ubica las raíces de esta concepción zambraniana de la música para ser seguida en el tratado *De Musica* de san Agustín, donde la música se define como «Scientia bene movendi» o «bene modulandi».²² En este marco, las observaciones del mismo Francisco Martínez González sugieren que el pensamiento puede ser entendido como una música para ser obedecida (seguida) en *Hacia un saber sobre el alma*.²³ La historia cultural del sentido del oído, en efecto, está ligada a la escucha espiritual de verdades que llegan de un ámbito situado más allá de la materia (como, por ejemplo, en los poetas o los sabios que escuchan una llamada divina).²⁴ Más allá de este hecho, sin embargo, lo más determinante de esta concepción zambraniana de la música es que, en un sentido

amplio de los términos agustinianos, seguir la música no es una actividad exclusivamente intelectual o emocional, sino que implica también la participación del cuerpo mediante una combinación de movimiento (*movendi*) y ritmo (*modulandi*); es decir, mediante una actividad que tiene las características de la danza. Quien sigue a otro o a otra cosa de ese modo es entonces, en sentido figurado, un bailarín.

Desde esta perspectiva, el nuevo método de conocimiento que se propone en *Notas de un método* no es solo un método musical, sino también (y más específicamente) un método de danza. Requiere que el hombre, como el discípulo que sigue a un guía,²⁵ se transforme en un bailarín que escuche y siga con su cuerpo las «notas en sentido musical»²⁶ que le son dadas:

De ahí que el que recibe un camino-guía haya de salir de sí, del estado en que está, haya de despertar, no a solas, sino, en verdad, dentro ya de un orden; y el que siga este camino recibe en las escasas palabras y en las enigmáticas indicaciones las notas, en sentido musical, de un Método.²⁷

Las palabras introductorias al mismo *Notas de un método* identifican esas notas con la melodía, que es «creadora, imprevisible»²⁸ frente al ritmo «conceptual [...] como sucede en las marchas militares»,²⁹ que «puede ser expresión de falta de libertad, a no ser que se trate de un ritmo establecido cósmicamente, entre cielos y tierra».³⁰ Se trata del ritmo cósmico con el que se mueve alguien cuya identidad combina características del discípulo que obedece y del bailarín, como se refleja en «Tal como un péndulo» (1983): «Así, el que ha despertado, como un péndulo viviente, ha de sostenerse en movimiento incesante, sostenido por un punto remoto, transformando el desfallecimiento en pausa, y la pausa, en lugar de la más honda y obediente oscilación».³¹

En los mismos parámetros, resultan significativas las referencias a la relación entre maestro y discípulo. En las páginas iniciales de *Claros del bosque*, el discípulo va a las aulas «a aprender de oído»³² y, como quien danza sostenido por la oscilación de un péndulo, «discurre [...] con avivada atención, que, por instantes, decae».³³ Del mismo modo, aunque en esta ocasión sin una referencia directa a la danza, la importancia del maestro Ortega y Gasset es resaltada al describirlo como ser «de la aurora»³⁴ en *De la Aurora*. Se indica además que en su obra «aparece declaradamente la aurora como guía»,³⁵ una reflexión que puede conectarse con «el movimiento que irresistiblemente tiende a ser seguido»³⁶ de la «forma del pensamiento»³⁷ que es la guía. Pensar, por tanto, implica moverse siguiendo a otro o a otra cosa; es decir, danzar.

En cuanto a la circunambulación, es preciso partir de la danza como actividad que también puede desarrollarse en forma circular.³⁸ En la

25. Zambrano, M., *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 49.

26. *Ibidem*, pág. 31.

27. *Ibidem*, pág. 48.

28. *Ibidem*, pág. 31.

29. *Idem*.

30. *Ibidem*, pág. 32. Joaquina Labajo precisa que María Zambrano puede estar confundiendo ritmo y metro, en Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, *op. cit.*, pág. 25.

31. Zambrano, M., «Tal como un péndulo», *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 325.

32. Zambrano, M., *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 82.

33. *Idem*.

34. Zambrano, M., *De la Aurora*, *op. cit.*, pág. 342.

35. *Idem*.

36. Zambrano, M., «La "Guía", forma del pensamiento», *Hacia un saber sobre el alma*, Muñoz Vitoria, F. (ed.), en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. II, 2016, pág. 489.

37. *Ibidem*, pág. 469.

38. Con respecto al neologismo «circunambulación», Pedro Chacón Fuertes explica que «resulta claro su origen etimológico latino "circum-ambulatio" y su significado de andar alrededor, girar en torno a algo», en Chacón Fuertes, P., «Anejo a "Algunos lugares de la pintura"», en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 700.

39. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 223.

40. *Idem*.

41. *Idem*.

42. *Idem*.

43. *Idem*.

44. *Idem*.

45. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 149.

46. *Ibidem*, pág. 148.

47. Zambrano, M., «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes», en *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pág. 225.

48. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 89.

49. Muñoz Vitoria, F., «Anejo a “Notas de un método”», en *Notas de un método*, op. cit., pág. 595. En la misma línea, Pedro Chacón Fuertes precisa: «Este término volverá a ser usado por la filósofa para caracterizar su método o camino elíptico del pensar que, reformulando el perspectivismo orteguiano, da vueltas sobre un objeto o tema para aprehenderlo en la multiplicidad de sus niveles y dimensiones», en Chacón Fuertes, P., «Anejo a “Algunos lugares de la pintura”», en *Obras completas*, ed. cit., vol. IV, tomo 2, 2019, pág. 700.

50. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, op. cit., pág. 425.

estela de la imagen de la danza en círculos rituales de *Delirio y destino*, en *De la Aurora* hay referencias a la «sacra danza de los Doce de Prisciliano»,³⁹ el «danzar cogidos de la mano»⁴⁰ como modo de «obedecer al ser que no se le da todavía a cada uno»,⁴¹ las «danzas del fuego y de las cosechas reales»,⁴² las «hogueras del señor San Juan»⁴³ y «la danza en torno de la hoguera».⁴⁴ Si bien de un modo indirecto, *Claros del bosque* describe la actividad de pensar o «darle vueltas al asunto»⁴⁵ como el movimiento sinuoso de una danza circular o «llamada a girar en torno, a dar vueltas en torno a una meta siempre provisoria, relativa».⁴⁶

Ese movimiento en círculo es definitorio para la noción de circunambulación, que en «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» (publicado inicialmente en 1971, pero recogido en *Algunos lugares de la pintura* en 1989) aparece ligada a la danza y lo sagrado: «La participación del cuerpo —movimientos de traslación que dejan de ser de simple traslación, simple andar, circunambulación, danza— cumple la función de la palabra sagrada».⁴⁷ La definición de circunambulación, en todo caso, no siempre se refiere de un modo explícito a la danza, por lo que solo cabe considerarla de un modo figurado. En ese marco, resulta significativo cómo la circunambulación sugiere la imagen de la danza circular como método para la filosofía: «Ya no se trata de ir y venir “discurriendo”. Se trata ahora de dar vueltas —quizá a fuerza de insistencia y de velocidad—, de un mirar circular o que tienda a serlo, de un movimiento que aspira a ser de circunambulación».⁴⁸ De hecho, como recuerda Fernando Muñoz Vitoria, el término «circunambulación» es «definitorio del propio método de Zambrano de pensar y escribir».⁴⁹ En *Los bienaventurados*, la circunambulación es explícitamente descrita (con un guiño a las circunstancias orteguianas) como un método para el pensamiento que recoge el movimiento de una danza circular:

El modo pleno de ver las circunstancias, el que haría innecesario hacer sobre ellas lo que se llama pensar, o lo que sería el resultado del pensar, que lo dejaría atrás, sería el verlas del otro lado, el darles la vuelta, invirtiendo así la situación entre ellas y el sujeto, que, en vez de estar por ellas cercado, las rodearía él. El movimiento de circunambulación, prescrito ritualmente en ciertos lugares sacros, quizá sea una indicación o signo de ello.⁵⁰

III. Imitación de la naturaleza

El segundo rasgo distintivo de la concepción de la danza en el pensamiento zambraniano es su inserción en una corriente artística y espiritual que, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX, reclama la necesidad de que el hombre acompañe sus movimientos y ritmos con la naturaleza. Varias claves de ese entramado han sido desveladas por Joaquina Labajo, que toma en cuenta figuras del campo específico de la danza, como Isadora Duncan (1877-1927), pero también de disciplinas más cercanas al pensamiento o a la

antropología, como Marius Schneider (1903-1982).⁵¹ Aunque no puede señalarse una influencia directa de estas figuras sobre el pensamiento de María Zambrano (salvo quizá en el caso de Marius Schneider, a quien conoció personalmente),⁵² su idea de la danza muestra una sugerente concomitancia con ellas.

Con referencias precisamente a *Notas de un método*, entre otros libros, Joaquina Labajo ubica el pensamiento de María Zambrano en la historia cultural de la música en la Europa del siglo xx. En un recorrido que conecta movimientos de «espiritualidad heterodoxa»,⁵³ como la teosofía (que, según María Zambrano, recoge «la vencida tradición del pitagorismo [del] ritmo del pensamiento, música del pensar»⁵⁴), la recuperación del pitagorismo «en el siglo de la electricidad»,⁵⁵ la euritmia de Rudolf Steiner⁵⁶ o el sistema propuesto por el mencionado Marius Schneider,⁵⁷ repara en la obra de Isadora Duncan. Lectora de Kant, Schopenhauer y, especialmente, Nietzsche,⁵⁸ Duncan ha sido calificada de bailarina-filósofa,⁵⁹ y tanto en sus escritos como en su práctica artística encarna una renovación de la danza que efectivamente sintoniza con el pensamiento zambraniano.

Frente a corrientes de la danza que considera limitantes, Isadora Duncan propone un regreso a los movimientos del cuerpo en la Grecia clásica. En «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club» (1909) afirma: «[...] my will is to free the art of dancing from the unnatural contortions which are the product of the modern ballet, and to lead it back to natural movements. [...] The Greek dances were spontaneous and natural. We must seek to revive them». ⁶⁰ Esta circunstancia la vincula al helenismo de otras figuras de la danza de comienzos del siglo xx⁶¹ o de la misma María Zambrano; y, coincidiendo también con el pensamiento zambraniano, a una reflexión subyacente sobre el carácter alienante de la modernidad.⁶² En «Movement is Life» (1909) lamenta: «Dancing, indeed, through a long era lacked all sense of elemental natural movement». ⁶³

El regreso a esa concepción más natural de la danza se concreta en la observación e imitación de los movimientos de la naturaleza misma, proponiendo así también un regreso a los movimientos del hombre primitivo. Observa en el mismo «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club»: «How beautiful these movements are that we see in animals, plants, waves, and winds. All things in nature have forms of motion corresponding to their innermost being. Primitive man still has such movements and, starting from that point, we must try to create beautiful movements significant of cultured man [...]». ⁶⁴ Las ideas de Isadora Duncan coinciden en este punto con las de Marius Schneider, que igualmente se detiene en las danzas primitivas que imitan el movimiento de los animales⁶⁵ y, en particular, la danza de las abejas.⁶⁶

51. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, op. cit.

52. Para la relación entre ambos, véase Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, op. cit., págs. 231-232.

53. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, op. cit., pág. 275.

54. Zambrano, M., «Poema y sistema», en *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 458.

55. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, op. cit., pág. 35.

56. *Ibidem*, págs. 87 y 274.

57. *Ibidem*, págs. 113 y 289.

58. Véase *Ibidem*, pág. 83; y LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2006.

59. LaMothe la califica de «dancer-philosopher», en *ibidem*, pág. 108.

60. Duncan, I., «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club», en *Isadora Speaks*, Rosemont, F. (ed.), San Francisco, City Lights Books, 1981, pág. 33.

61. Véase también, entre otros ejemplos, «The Dance in Relation to Tragedy» (1927), «The Greek Theatre» (1925), «Terpsichore» (1909) y «The Dance of the Greek» (1927), en *The Art of the Dance*, Cheney, S. (ed.), Nueva York, Theatre Arts Books, 1969, págs. 84-85, 86-87, 90-91 y 92-96 respectivamente.

62. Véase Carter, A., «Constructing and Contesting the Natural in British Theatre Dance», en *Dancing Naturally: Nature, neoclassicism and modernity in early twentieth-century dance*, Carter, A. y Fensham, R. (eds.), Basingstoke, Palgrave-McMillan, 2011, págs. 17-18, 24 y 30; y Macintosh, F., «The Ancient Greeks and the "Natural"», en *ibidem*, págs. 43-57.

63. Véase Fensham, R., «Nature, Force and Variation», en *ibidem*, págs. 8 y 10.

64. Duncan, I., «Movement is Life», en *The Art of the Dance*, op. cit., pág. 79.

65. Duncan, I., «I Have a Will of my Own: Address to the Berlin Press Club», en *Ibidem*, pág. 33.

66. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la*

escultura antiguas, Madrid, Siruela, 1998, pág. 49.

66. *Ibidem*, pág. 21.

67. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 91.

68. *Idem*.

69. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 223.

70. *Ibidem*, pág. 220.

71. Duncan, I., «The Dance of the Future», en *The Art of the Dance*, op. cit., págs. 54-55 y 63.

72. Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., pág. 35.

73. Zambrano, M., «Método», en *Claros del bosque*, op. cit., pág. 97.

En un mismo sentido, los libros últimos de María Zambrano ofrecen varios fragmentos en los que se fragua la propuesta de prestar atención a los movimientos presentes en la naturaleza. En *Claros del bosque* se describen los movimientos de algunos animales integrados en la naturaleza y se explica que «los movimientos más recónditos y esenciales del ser humano [...] se dan en función de la luz»⁶⁷ y propician la libertad para «flotar en el océano de la vida, sin sustento».⁶⁸ Del mismo modo, las danzas rituales en *De la Aurora* cumplen el designio de «danzar según el movimiento de los astros».⁶⁹ Toda la naturaleza, de hecho, danza en la propuesta de un mundo auroral de este libro, proponiendo «otra forma de que se conjugaran, danzaran, los elementos [...] que los elementos fueran en su danza libres de contrarios, o la liberación misma de los contrarios [...] la danza gloriosa de los cuatro elementos».⁷⁰

Por otra parte, en su programático «The Dance of the Future» (1903), Isadora Duncan esboza una hipotética relación del pensamiento con la danza. En particular, la bailarina del futuro ha de poseer un conocimiento del mundo no mediado por el racionalismo, sino por un saber más intuitivo y ligado a los movimientos de la naturaleza:

The movement of waves, of winds, of the earth is ever in the same lasting harmony. We do not stand on the beach and inquire of the ocean that was its movement in the past and what will be in the future. [...] It is only when you put free animals under false restrictions that they lose the power of moving in harmony with nature, and adopt a movement expressive of the restrictions placed about them. // So it has been with civilized man. [...] Do you not feel that she is near, that she is coming, this the dancer of the future! [...] her movements will become godlike, mirroring in themselves the waves, the winds, the movements of growing things, the flight of birds, the passing of clouds, and finally the thought of man in his relation to the universe.⁷¹

Siguiendo esta estela, Marius Schneider distingue dos maneras de percibir el tiempo: el «método intelectual, por el cual se puede establecer exactamente y a plena luz de la conciencia la “división” del tiempo», frente al «método intuitivo y directo, mediante el cual se percibe enseguida toda la forma rítmica como una “forma entera” y un movimiento indivisible»⁷². El método más intuitivo es el más relacionado con la naturaleza.

Se trata de ideas afines al pensamiento zambraniano. Aunque en estos libros no aparecen relacionadas de forma explícita con la danza, sin duda están sugeridas en la predilección por un ritmo acompasado con los elementos naturales. Como en la oscilación rítmica y guiada de «Tal como un péndulo», la sección de *Claros del bosque* significativamente titulada «Método» alude a una entrega al ritmo (a la danza) de la luz: «Hay que dormirse arriba en la luz. // [...] Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega».⁷³ Al mismo tiempo, la oposición entre el arriba (la luz) y el abajo (la

oscuridad de la naturaleza) se resuelve sin tensión: «Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal, de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio».⁷⁴ Este equilibrio entre el arriba y el abajo se asemeja al acompasamiento sereno con la gravedad de la tierra propuesto por Isadora Duncan en «Terpsichore»: «All movement on earth is governed by the law of gravitation, by attraction and repulsion, resistance and yielding; it is that which makes up the rhythm of the dance. // To discover this rhythm, we must listen to the pulsations of the earth».⁷⁵

Por otra parte, también en *Claros del bosque*, «el lenguaje que notifica y algo más en las abejas»⁷⁶ y la «danza de las abejas destacadas del enjambre»⁷⁷ dan pie a una reflexión sobre la palabra, que ha de imitar esa danza de la naturaleza para poder existir. Se trata, en suma, de la propuesta de un método de conocimiento que emana de la naturaleza, cuya danza debe ser imitada (o, al menos, intuida) por el hombre para acceder a otro saber: «¿Dicen algo, danza y canto, más allá de lo que notifican?».⁷⁸

IV. Nietzsche

El pensamiento de Nietzsche, seguido por figuras como la misma Isadora Duncan, constituye el tercer elemento definitorio en la concepción zambranianiana de la danza. A propósito de un pasaje sobre la danza de la aurora en *De la Aurora*,⁷⁹ Jesús Moreno Sanz observa que la danza es un elemento medular en el diálogo entre ambos filósofos: «Si en un punto coinciden de modo radical Zambrano y Nietzsche es este de la danza y música».⁸⁰ Del mismo modo, a la hora de considerar el elemento de la danza se cumplen las observaciones del mismo Jesús Moreno Sanz: a pesar de que en la obra de María Zambrano puede haber citas explícitas de Nietzsche o «diversos grados de impregnación de su pensamiento»,⁸¹ el diálogo no toma la forma de análisis ni «trabajo “filológico”»,⁸² sino que «se tratará de un Nietzsche [...] absorbido, memorizado e interiorizado».⁸³ En este sentido, Nietzsche es invocado y calificado como ser de la aurora en *De la Aurora*⁸⁴ y, aunque no es descrito expresamente como bailarín, aparece caracterizado por su necesidad de un movimiento acorde con el movimiento de la naturaleza, que, en el pensamiento zambranianiano, debe ser la pauta para el bailarín: «como un astro necesitado de una cuna y una órbita a recorrer [*sic*]».⁸⁵

La reflexión sobre la danza aparece diseminada por toda la obra de Nietzsche⁸⁶ y es, en palabras de Horst Hutter, «symbol of supreme philosophical significance».⁸⁷ Su desarrollo adquiere especial intensidad en libros como *El nacimiento de la tragedia* (1872), *Humano, demasiado humano* (1878), *La gaya ciencia* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1883). Uno de los aspectos que más claramente recoge el pensamiento zambranianiano es la referencia a las danzas dionisiacas, que Nietzsche hace, por ejemplo, en *El nacimiento de la tragedia*.⁸⁸ Según

74. *Idem*.

75. Duncan, I., «Terpsichore», en *The Art of the Dance*, *op. cit.*, pág. 90.

76. *Ibidem*, pág. 131.

77. *Idem*.

78. *Idem*.

79. Zambrano, M., *De la Aurora*, *op. cit.*, pág. 232.

80. Moreno Sanz, J., «Anejo a “Horizonte del liberalismo”», en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 1, 2015, pág. 836. Por su parte, Francisco Martínez González concuerda con Jesús Moreno Sanz y observa: «El pensamiento como música y danza es el vínculo secreto entre Zambrano y Nietzsche», en Martínez González, F., «Introducción al pensamiento musical de María Zambrano» en *Revista de Musicología*, n.º 28.2, diciembre de 2015, pág. 1017. Jesús Moreno Sanz ofrece también el testimonio de estas palabras que María Zambrano le dijo: «Nietzsche estaba salvado de antemano por la danza. Desde que se echó a pensar [...] lo hizo danzando, repiqueteando levemente», en Moreno Sanz, J., «Notas» a Zambrano, M., *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, pág. 218.

81. Moreno Sanz, J., «Anejo a “Horizonte del liberalismo”», *op. cit.*, pág. 838.

82. *Idem*.

83. *Idem*.

84. Zambrano, M., *De la Aurora*, en *Obras completas*, *ed. cit.*, vol. IV, tomo 1, 2018, págs. 344-345.

85. *Ibidem*, pág. 344.

86. Véase Argenzio Barquet, D., «El arte de la Danza (o Lo que es la Danza, con mayúscula)» en *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, vol. 9, n.º 2, noviembre-diciembre 2018, págs. 192-218; Hutter, H., «Dance and the Return of Dionysus», en *Shaping the Future. Nietzsche's New Regime of the Soul and Its Ascetic Practices*, Landham, Lexington Books, 2006, págs. 179-200; LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the reevaluation of Christian values*, *op. cit.*; y Langer, M. M., *Nietzsche's Gay Science. Dancing Coherence*, Londres, Palgrave-MacMillan, 2010, págs. 21, 71-72 y 237.

87. Hutter, H., «Dance and the Return of Dionysus», *op. cit.*, pág. 180.

88. Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Andrés

Sánchez Pascual (introd., trad. y nn.), Madrid, Alianza, 1988, pág. 44. Lesley Main analiza *Water Study* (1928), de la bailarina Doris Humphrey, como ejemplo de danza inspirada en la dicotomía entre lo dionisiaco y lo apolíneo, una dicotomía que se concreta en la imitación de los movimientos de unas olas que bajan y suben, caen y se recuperan, en Main, L. «Nature Moving Naturally in Succession: An Exploration of Doris Humphrey's *Water Study*», en *Dancing Naturally: Nature, neoclassicism and modernity in early twentieth-century dance*, op. cit., págs. 98-109.

89. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., pág. 29.

90. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2014, pág. 253.

91. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., págs. 46 y 50.

92. Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Andrés Sánchez Pascual (introd., trad. y nn.), Madrid, Alianza, 2009, págs. 74, 173 y 400.

93. Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, Juan Luis Vernal (trad.), en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Tecnos, 2014, pág. 893.

94. Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, Marco Parmeggiani (trad.), en *Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2014, pág. 192.

95. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., pág. 43.

96. Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, op. cit., pág. 261.

97. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*, op. cit., pág. 44.

observa Kimerer L. LaMothe, la danza tiene un carácter liberador en este libro, donde además hay una comparación con elementos de la naturaleza.⁸⁹ Esa «danza enmascarada entre la vida y la muerte» de Dionisos,⁹⁰ así como su figura en general, es crucial para entender una obra como *El hombre y lo divino*.

Del mismo modo, el pensamiento de Nietzsche construye la figura del filósofo mismo en sintonía con la figura del bailarín. De hecho, como recuerda Kimerer L. LaMothe, Zaratustra es un bailarín.⁹¹ En *Así habló Zaratustra*, sus palabras enuncian repetidamente la centralidad de la danza tanto para el filósofo como para el hombre superior: «Yo no creería más que en un dios que supiese bailar. [...] Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas. [...] Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar —¡a bailar por encima de vosotros mismos!».⁹² La importancia del bailarín como modelo para el filósofo aparece igualmente en *La gaya ciencia*: «[...] y no sabría qué podría desear ser el espíritu de un filósofo más que un buen bailarín».⁹³

En este marco, el aprendizaje de la danza y el aprendizaje de la filosofía quedan vinculados en el imperativo que hace «Analogía de la danza» (de *Humano, demasiado humano*) a que, como el bailarín, el filósofo combine fuerza y flexibilidad: «Hoy en día hay que considerar como un signo decisivo de gran cultura el que uno posea esa fuerza y flexibilidad necesarias como para ser, unas veces, tan puros y rigurosos en el conocer como, en otros momentos, capaces también de dejarle, por así decirlo, cien pasos de ventaja a la poesía, a la religión y la metafísica, comprendiendo su poder y belleza».⁹⁴ LaMothe, que ha señalado la relevancia de este pasaje,⁹⁵ repara también en el pasaje «Aburrimiento y juego» de *Humano, demasiado humano*:

Quien se cansa del juego y no se ve obligado a trabajar por nuevas necesidades, a veces se ve asaltado por el deseo de un tercer estado, que sea al juego como el planear al danzar, como el danzar al caminar, con una emoción tranquila y dichosa: es la visión que los artistas y filósofos tienen de la felicidad.⁹⁶

En un sentido amplio, la danza vendría así a resolver la tensión entre arte (*poiesis*, poesía) y filosofía, que también ocupó a María Zambrano en libros como *Filosofía y poesía* (1939).

Profundizando en esta dicotomía nietzscheana, la misma Kimerer L. LaMothe establece la relación entre aprender a moverse (que, en el contexto de *Humano, demasiado humano*, es fundamentalmente danzar) y aprender a filosofar: «the process of learning how to move the body in different ways is itself a method for acquiring knowledge about one's embodiment, and thus about other humans and all of life».⁹⁷ Tal corporalidad del conocimiento ofrece una fértil perspecti-

va sobre la concepción del método en el pensamiento zambraniano. Frente a la «ligereza de la bestia»⁹⁸ para transitar por el «sendero recibido»,⁹⁹ el hombre (el filósofo), como el bailarín, necesita la fortaleza y la flexibilidad nietzscheanas que le dan «una trabajosa educación»¹⁰⁰ y «una técnica adquirida pacientemente».¹⁰¹ Mediante «el afanoso camino, el esfuerzo metódico»¹⁰² ha de recuperar también la «plasticidad»¹⁰³ que lo acerca al poeta para poder seguir a un guía que le da «enigmáticas indicaciones».¹⁰⁴

También los bienaventurados son como el bailarín, pues se mueven con esa combinación nietzscheana entre el rigor (filosófico) de lo visible y la intuición (poética) de lo invisible:

Están rondando en silencio en una danza que, cuando se hace visible, es orden, armonía geométrica. Mas de una geometría no inventada, de una geometría dada como en regalo por el Señor de los números y de las danzas, por tanto invisible, insensible, es decir, con un mínimo de «materia sensorial».¹⁰⁵

La misma combinación subyace en el juicio zambraniano sobre los presocráticos, pues, según Francisco Martínez González, «emitían sus juicios danzando» sin «escisión respecto de lo poético».¹⁰⁶ El mismo crítico observa además que en el pensamiento zambraniano existen «resonancias nietzscheanas» en una «especie de órbita o coreografía» o «danza» que combina «el sentir y el entender»,¹⁰⁷ y añade: «El conocimiento puede definirse, pues, como danza del pensamiento, y la razón como cosa viva».¹⁰⁸

Por último, en *Humano, demasiado humano* se afirma la prevalencia del aprendizaje del cuerpo sobre el lenguaje:

Más antiguo que el lenguaje es la imitación espontánea de los gestos, que aún hoy en día, cuando normalmente se intenta reprimir el lenguaje gestual y se aprende a dominar los propios músculos, es tan fuerte que no podemos ver un movimiento en un rostro sin que se produzca una reacción en el nuestro [...].¹⁰⁹

Kimerer L. LaMothe, en su análisis de estas palabras,¹¹⁰ precisa en qué consiste esa educación para la danza que se desarrolla en *Humano, demasiado humano*: «[D]ancing, for Nietzsche, is a kind of education needed to train the senses in an opposite and complementary direction to that opened by the acts of reading and writing».¹¹¹ Del mismo modo, subraya que existe un vínculo indisoluble entre pensamiento, escritura y danza en *El ocaso de los ídolos*: «Nietzsche recommends that people learn to think and write as a kind of dancing».¹¹²

En sintonía con el pensamiento nietzscheano, el pensamiento zambraniano reclama el papel de la danza como aprendizaje anterior a la escritura y la filosofía. *Claros del bosque*, que dedica varias

98. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 49.

99. *Idem*.

100. *Idem*.

101. *Idem*.

102. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, Rodríguez González, M. (ed.), *Obras completas*, ed. cit., vol. 1, 2015, pág. 689.

103. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 49.

104. *Ibidem*, pág. 50. Elena Laurenzi propone sugerentes conexiones entre el filósofo y el payaso que vacila en sus movimientos en «El payaso y la filosofía» (1957), entre el imbécil y el hombre que piensa, y entre el filósofo y el funámbulo en *Así habló Zaratustra*, en Laurenzi, E., «El funámbulo y el payaso. Notas sobre Friedrich Nietzsche y María Zambrano» en *Aurora*, n.º 9, Barcelona, 2008, págs. 21, 23 y 25 respectivamente.

105. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, op. cit., pág. 431.

106. Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, op. cit., pág. 120.

107. *Ibidem*, pág. 139.

108. *Ibidem*, pág. 120.

109. Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano*, op. cit., pág. 162.

110. LaMothe, K. L., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the reevaluation of Christian values*, op. cit., pág. 35.

111. *Ibidem*, pág. 45.

112. *Ibidem*, pág. 102. En unos parámetros coincidentes, Francis Edward Sparshott ha señalado la relación entre discurso, danza y cuerpo: «[...] what we call speech has been developed as a specialized dance, as dance of the tongue, from a dance of the whole body», en Sparshott, F. E., *A measured pace: towards a philosophical understanding of the arts of dance*, Toronto, Toronto University Press, 1995, pág. 242.

113. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., pág. 124.

114. *Idem*.

115. Zambrano, M., *De la Aurora*, op. cit., pág. 286.

116. *Idem*.

117. Moreno Sanz, J., «Razón no polémica en María Zambrano. Lugares elementales y palabras con cuerpo», en Rocha Barco, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 143.

páginas a la búsqueda de una palabra anterior al lenguaje y la escritura, describe la movilidad de esa palabra originaria o, en una nueva comparación con la naturaleza, de ese «enjambre»¹¹³ de palabras originarias. Para describirlas, recurre a la explicación de una corporalidad que evoca a gráciles bailarinas: las palabras se mueven «atravesando vacíos y dinteles, fronteras, sin peso de comunicación [...] saltan diáfananamente [...]. Suspendidas, hacedoras de plenitud, aunque sea en un suspiro. [...] Mas se las conoce porque saltan sobre todo».¹¹⁴ En este sentido, es necesario que la palabra primero se mueva como una bailarina, para que posteriormente pueda llegar a ser escrita o utilizada como cauce del pensamiento filosófico. De un modo más significativo, *De la Aurora* comenta la distinción orteguiana entre el decir, que «se encamina al logos, a la palabra»,¹¹⁵ y el expresar, que «tiende a la danza, al ejercicio, a la acción».¹¹⁶ Jesús Moreno Sanz repara también en esa necesidad que la palabra zambraniana tiene del cuerpo: «Tales reversabilidad y movilización de la experiencia son las que fluyen en el intento de Zambrano de desespectralizar la palabra, de “corporeizarla»».¹¹⁷

V. Conclusiones

En el pensamiento de María Zambrano, la reflexión sobre la danza suele ocupar un espacio menor (y menos estudiado por la crítica) que el de otras artes. Sin embargo, se trata de una reflexión crucial que contribuye a la consideración de la condición móvil y sinuosa de la vida del hombre. Si bien aparece a lo largo de toda su trayectoria, se manifiesta con especial intensidad en los cuatro libros compuestos en su etapa final: *Claros del bosque* (1977), *De la Aurora* (1986), *Notas de un método* (1989) y *Los bienaventurados* (1990). Además de ofrecer varias referencias a la actividad de la danza misma (como arte o como ritual sagrado), estos libros desarrollan la idea de que la danza es, en un sentido amplio, el movimiento propio del hombre, de la naturaleza o del pensamiento. Tal concepción de la danza presenta concomitancias con la concepción de la danza en otras corrientes filosóficas y artísticas de la modernidad. En particular, la danza zambraniana puede conectarse con tres frentes.

En primer lugar, la danza es una actividad de seguimiento y circunambulación. Al igual que la música, existe para ser seguida. Sin embargo, frente a la música, ese seguimiento de la danza se cumple con el cuerpo. En estos parámetros, quien sigue a otro o a otra cosa es no solamente un discípulo, sino también un bailarín. El método filosófico que propone el pensamiento zambraniano se desvela así como un método corporeizado por la danza. Pensar implica moverse siguiendo a otro (un maestro) o a otra cosa, con un nuevo método más intuitivo y menos racionalizado (frente al ritmo de las marchas militares, por ejemplo). En este marco se inscribe también la noción zambraniana de la circunambulación, entendida como un movimiento de comprensión del mundo que el hombre alcanza moviéndose (danzando) en forma circular.

En segundo lugar, la danza se inserta en una corriente artística y espiritual que, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX, reclama la necesidad de que el hombre acompañe sus movimientos y ritmos con la naturaleza. Se inscribe así en un ámbito donde desarrollan su labor figuras como el antropólogo Marius Schneider o, de un modo especial, la bailarina-filósofa Isadora Duncan. El primero descifra los modos intuitivos que el hombre primitivo desarrolla para percibir los ritmos de la naturaleza y su concordancia con el movimiento de los animales. La segunda propone una renovación de la danza que, frente a la alienación racionalista de la modernidad, vuelva a conectar los movimientos del cuerpo humano con los movimientos de la naturaleza. En este marco, el método zambrano propone un conocimiento que emane de los ritmos con los que danzan los elementos de la naturaleza.

En tercer lugar, el pensamiento de Nietzsche sobre la danza tiene igualmente un correlato en el pensamiento de María Zambrano. Además de compartir referencias concretas a las danzas dionisiacas, ambos pensadores sugieren la idea de que el pensador es también un bailarín. En términos nietzscheanos, aprender a bailar es como aprender a pensar: ambas actividades implican una combinación de rigor y flexibilidad. Del mismo modo, figuras como Zaratustra o el hombre superior se caracterizan además por haber alcanzado la comprensión de la corporalidad del conocimiento, que es anterior al lenguaje (escrito). En un sentido amplio, se trata de la misma coyuntura que propicia la formulación del método zambrano. Como el bailarín, el pensador no puede conformarse con las cualidades de rigor tradicionalmente atribuidas al filósofo (intelecto, entendimiento, escritura), necesita también la flexibilidad del poeta (*poiesis*, sentimiento, intuición de una palabra anterior al lenguaje).

Con esta triple perspectiva, el análisis aquí realizado no solo subraya la centralidad de la danza (un aspecto intuido y señalado anteriormente por algunos críticos), sino que también desvela en qué parámetros concretos puede entenderse. El filósofo es, en efecto, un bailarín: danzar es pensar. En este sentido, el método zambrano resulta corporeizado y, al mismo tiempo, se define por un movimiento sinuoso que puede conceptualizarse como danza.¹¹⁸ En un nivel secundario, este análisis proporciona matices novedosos para la consideración de algunos aspectos del pensamiento zambrano que se han estudiado desde otra óptica: la relación entre maestro y discípulo; la naturaleza como pauta para los movimientos del hombre; y el diálogo con el pensamiento nietzscheano. Por último, contribuye a ubicar el pensamiento zambrano en la historia cultural de la danza moderna.

118. Por ejemplo, estas sugerentes palabras de Isabel Balza sobre el método zambrano como movimiento ordenado en el tiempo recuerdan a la descripción de la danza, sin realmente referirse a ella: «[...] lo característico de este tipo de sistema es su aspecto dinámico, que se opone al aspecto estático del otro modo del sistema. Este sistema ha de ser la articulación de un movimiento, la ordenación de aquello que se despliega en el tiempo; rasgos que, precisamente, son los que definen al pensamiento. [...] Pensar se cifra, entonces, en organizar el movimiento, el discurrir constante», en Balza, I., «Notas de un sistema en María Zambrano», en VV. AA., *Actas II Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998, págs. 108-109.

Natàlia Rodríguez Inda

Universitat de Barcelona
 rodriguezindanatalia@gmail.com

*Expresión poético-vital: el encuentro
 entre Unamuno y Zambrano
 en la poesía*
*Poetic-vital expression: the meeting
 between Unamuno and Zambrano
 in poetry*

Resumen

Abstract

Recepción: 13 de octubre de 2019
 Aceptación: 2 de noviembre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 74-79

El presente artículo investiga de qué modo tanto para María Zambrano como para Miguel de Unamuno el lenguaje que proporciona la lógica de la racionalidad moderna resulta insuficiente para captar y aprehender la existencia y su problemática. Ambos pensadores comprenden en este sentido que es la palabra poética la que permite un mayor acercamiento a lo que la existencia tiene de resistente a la conceptualización con que ha operado la filosofía sistemática, de la que también ambos recelan. Este artículo se propone ahondar en la defensa de esa palabra como vehículo de un pensamiento distinto, capaz de hacerse cargo de lo que la filosofía olvidó, la vida en su devenir.

This article investigates how, for both María Zambrano and Miguel de Unamuno, the language provided by the logic of modern rationality is insufficient to capture and apprehend existence and its problems. Both thinkers understand, in this sense, that it is the poetic word that allows a better understanding of how existence is resistant to the conceptualization with which systematic philosophy has operated, of which Zambrano and Unamuno have doubts. This article aims to delve into the defense of that word as a vehicle of a different thinking, capable of taking care of what philosophy forgot, life in its mutability.

Palabras clave

Keywords

Zambrano, Unamuno, poesía, racionalismo.

Zambrano, Unamuno, poetry, rationalism.

El racionalismo moderno que nace en Descartes se traduce en una razón a la que le pertenece todo el conocimiento al que es posible llegar y que, a su vez, se asienta como juez y norma de todo método. Lo propio de este uso de la razón es el abstraer, el unificar la multiplicidad de lo cambiante y el buscar lo absoluto detrás de lo que se nos presenta. Tal es la forma de proceder de la filosofía: encarar el aturdimiento propio del que se siente sobrepasado por la multiplicidad buscando la unidad que explique toda la complejidad. Sin

embargo, en Zambrano encontramos la siguiente afirmación: «Mientras hay vida hay dispersión, contradicción. Nada vivo alcanza la unidad sino en la muerte».¹ La razón sistemática abandona todo lo que no cae bajo un orden universal, introduciéndolo en una unidad abstracta, fijándolo de tal forma que no puede dar razones de lo que en un principio percibió como pasmo. Una de las consecuencias de este dominio racionalista es que en Occidente predomina un hermetismo de la vida interior, de los sentimientos que, por ser huidizos, no se dan a la definición ni, por tanto, a la sistematización. De esta manera, lo temporal, lo cambiante, en definitiva, la vida, queda desatendido por el racionalismo más descarnado.² Asimismo, Unamuno colige de manera similar:

La lógica tira a reducirlo todo a identidades y a géneros, a que no tenga cada representación más que un solo y mismo contenido en cualquier lugar, tiempo o relación en que se nos ocurra. Y no hay nada que sea lo mismo en dos momentos sucesivos de su ser [...]. La identidad, que es la muerte, es la aspiración del intelecto. La mente busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa; quiere cuajar en témpanos la corriente fugitiva, quiere fijarla.³

La razón idealista, a la que conduce el planteamiento moderno, busca un saber incondicionalmente cierto, es decir, una filosofía convertida en ciencia, *Wissenschaft*. De ese modo se aleja de todo lo cambiante que no cabe en un saber de este tipo, ya que lo propio de lo existente es desbordarse y escapar entre las brechas de los límites impuestos por la razón, que maneja conceptos como instrumentos para ordenar el mundo; pero precisamente lo característico de la existencia es el misterio o enigma que esconde tras de sí y al que esa razón no puede llegar. Para alcanzar la unidad, lo absoluto, el racionalista se deshace de lo aparente que es el océano donde navega el poeta. Cada instante se lleva consigo lo precedido, desmontando el fundamento de lo que se entrelaza como verdad racional asentada.

Zambrano estudia la relación entre filosofía y poesía desde sus primeros textos; la investigación y las conclusiones que extrae sobre dicha relación se encuentran entre sus más destacadas contribuciones.⁴ Para la autora, la unión entre filosofía y poesía es necesaria en cuanto que puede dar lugar a un tipo de conocimiento capaz de aprehender y captar la realidad sin aquietar lo fugaz, lo huidizo e inmediato. Así pues, ese saber tendrá que ser «un saber de reconciliación, de entrañamiento».⁵ La razón que nazca de esa unión, de ese modo de acercarse al mundo, no puede sostener, como ha ocurrido en el racionalismo moderno, el imperio de la abstracción liderado por una razón idealista y alejada de la existencia.

El objetivo aquí es ver cómo Unamuno y Zambrano encuentran en la poesía un modo ubérrimo de acercamiento a la realidad, a la par que acomodan un medio preferible al mero pensamiento abstracto

1. Zambrano, M., *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta, 2000, pág. 34.

2. Kierkegaard, al que Unamuno se refiere como su hermano, ya había señalado la deficiencia de la razón abstracta que se presenta incapaz de aprehender y expresar la existencia: «En el lenguaje de la abstracción, nunca se manifiesta propiamente lo que es la dificultad de la existencia y del existente, cuando menos se transfigura la dificultad. Precisamente porque el pensamiento abstracto es *sub specie aeterni*, desatiende lo concreto, lo temporal, el devenir de la existencia, y la difícil situación del existente al estar compuesto de lo eterno y lo temporal hallándose en la existencia». Véase Kierkegaard, S., *Post Scriptum no científico y definitivo a «Migajas Filosóficas»*, Salamanca, Sígueme, 2010, pág. 299.

3. Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 2005, pág. 107.

4. Rius Gatell, R., «Poesía y filosofía, una alianza en María Zambrano» en *Archipiélago*, n.º 37, Barcelona, 1999, pág. 53.

5. Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Biblioteca Nueva, pág. III.
6. Heidegger, M., «¿Qué quiere decir pensar?», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pág. 102.
7. Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., pág. 22.
8. Zambrano, M., «La religión poética de Unamuno», en Gómez Blesa, M. (ed.), *Unamuno*, Barcelona, Debolsillo, pág. 170.
9. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 47.
10. Gadamer, H., *Arte y verdad en la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 43.
11. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, op. cit., pág. 88.
12. *Ibidem*, pág. 89.
13. Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., pág. 47.
14. Unamuno, M., «Sobre la filosofía española», en *Almas de jóvenes*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 38.

para expresar lo oculto en el alma, ya que, tal y como afirma Heidegger, «lo dicho poetizando y lo dicho pensando no son nunca lo mismo». ⁶ Hay algo en el poetizar que le resulta imposible de alcanzar al pensamiento racional. El pensamiento poetizado es capaz de unir la bifurcación de raíles de la filosofía y la poesía, y crear así una única vía de expresión. La filosofía no puede seguir ligada a esa búsqueda incansable de objetividad propia de la ciencia, ya que la filosofía está mucho más cerca de la poesía que de la ciencia, como nos dice Unamuno. ⁷

Zambrano utiliza la palabra «entraña» para referirse al medio en el que nace su pensar poético. Ella misma reconoce al autor que le dio esa fantástica nueva dimensión: «las entrañas, palabra que nace en Unamuno». ⁸ La pensadora hace suya dicha palabra una y otra vez en su obra para designar lo que ha quedado fuera de la razón, aquello que ha quedado encerrado herméticamente en la cultura moderna: los sentimientos, la vida interior del ser humano —lo que Unamuno designa como irracional o «contrarracional»—. El lugar donde lo irracional que habita en la entraña puede ser ex-puesto es la poesía, lugar de expresión, por lo tanto, de lo íntimo, de la vida escondida y atrapada entre muros racionales. Por ello, lo que queda expresado en la poesía es la verdadera vida del sentir. El gesto de escribir, cuando se manifiesta la interioridad del ser humano, es, entonces, *expresión poético-vital*. La poesía y su irracionalidad es «la rebeldía de la palabra», ⁹ rebeldía contra la lógica de la razón. La poesía queda, pues, como «lo otro» de la racionalidad europea. Por consiguiente, si el medio para expresar lo racional es el lenguaje lógico, el medio de lo irracional es la poesía, asilo del sentimiento.

Poesía que, además, permite un desconocido —para la razón— viraje del uso del lenguaje lógico, racional. La poesía es la vía que, mediante la palabra, puede llevar al lenguaje algo nuevo. Y es que, tal y como apunta Gadamer, «la palabra poética instaura el sentido». ¹⁰ El poetizar como modo de re-significación de sentido puede liberar al escritor del yugo del lenguaje racional; puede volcar esa relación de dominio a través de la creación por la palabra. El poeta debe dar forma, según Zambrano, a lo que todavía no tiene «número, peso y medida». ¹¹ Es el encargado de encontrar sin buscar ese número, peso y medida. Por ello, la palabra poética es creadora, esto es, *poiética*. Y a esa creación le acompaña siempre la angustia propia del que sabe que debe realizar el acto de dar forma a lo que aún no la tiene. ¹² Por este motivo Unamuno se empeña en afirmar: «no pretendo otra cosa que discurrir por metáforas», ¹³ para así poder expresar aquello para lo que la palabra racional se torna inane: «No hay otro remedio [que usar la metáfora], sobre todo cuando hay que hablar de cosas para cuya expresión no se ha hecho el lenguaje». ¹⁴

La poesía le sirve a Unamuno para expresar su voluntad, es decir, su fe; para levantarse contra Dios, exigirle una existencia real, y para exteriorizar la angustia que le consume. Su quebrada voz queda así reflejada por la palabra poética, marcada por la marejada incansable que sacude su interior en busca de una salida que posibilite revelar lo que no puede decirse desde la razón. Y es que, según Zambrano, Unamuno se desnuda sobre todo en la poesía¹⁵ que procura el espacio para iluminar la oscuridad. La escritura poética se torna para él una necesidad básica, íntima; es la que permite instaurar la hendidura por la que puede emerger la vida del sentir, ahogada en lo racional.

Unamuno no entiende la poesía sin filosofía ni la filosofía sin poesía:¹⁶ la escritura poética es el lugar donde la filosofía transita de lo racional —esto es, de lo muerto y aquietado— a la palabra viva. Es por ello por lo que asegura que «poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa».¹⁷ El poeta-filósofo se sirve de la palabra viva que, por ser viva, es creadora. El autor vasco medita constantemente acerca de la palabra y, en particular, sobre su abertura para poder existir en ella.¹⁸ La palabra, como ente vivo, es origen: «en el principio fue la Palabra». Del Evangelio de Juan, Unamuno arranca esa Palabra hecha Dios y la sitúa como medio para engendrar, para crear: palabra como creación, como *poiesis*, que hace del hombre un ser capacitado para la libertad creadora. La Palabra así entendida es, por lo tanto, Verbo, palabra siempre en movimiento. Si la vida es cambio constante, si el devenir es lo específico de la existencia en cuanto que esta queda marcada por el tiempo, la palabra debe seguir el curso vital y prestarse a la transformación, a modificarse y a engendrar de nuevo.¹⁹ La palabra traducida en equilibrio y perdurabilidad no juega en el terreno vital, se aparta de él y lo contempla desde la quietud más descarnada. La palabra poética no solo es creadora, sino también irracional: si la poesía es «encuentro, don, hallazgo por gracia»,²⁰ lo poético, de alguna forma, poetiza al poeta. Es decir, el acto de poetizar es del poeta pero, al mismo tiempo, este no lo posee, sino que algo le posee a él. La palabra poética, creadora, engendradora, es el resultado del estado de embriaguez del poeta del que no puede aflorar un pensamiento racional. La esperanza racional que buscan los griegos se desvanece en esa embriaguez propia del poeta, de la que surge la palabra irracional.²¹ La palabra, que también es logos, en la poesía se distancia de la razón ya que «el poeta la emplea irracionalmente».²²

Zambrano califica a Unamuno como poeta, como creador de la palabra. Leyendo a Zambrano y a Unamuno podemos encontrar diversos puntos de encuentro. No obstante, es en esa faceta del pensador donde hay que buscar el vínculo entre ambos. La tragedia que marca la existencia en él, el bramido que sobrevuela la mayor parte de su obra, no se encuentra en ella. Pedro Cerezo colige: «Son las intuiciones poéticas de Unamuno, cuando éste parece descansar de su brega, las que llegan al corazón de Zambrano; algunos de sus

15. Zambrano, M., «La religión poética de Unamuno», *op. cit.*, pág. 177.

16. «Yo no siento la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente». Carta a Juan Zorrilla. Citado por Cerezo Galán, P., *Miguel de Unamuno, Ecce homo: La existencia y la palabra*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, pág. 198.

17. Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, pág. 27.

18. Cerezo Galán, P., *Miguel de Unamuno, Ecce homo: La existencia y la palabra*, *op. cit.*, pág. 31.

19. Blanco Aguinaga, C., *Unamuno, teórico del lenguaje*, México D. F., El Colegio de México, 1954, pág. 37.

20. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, *op. cit.*, pág. 13.

21. «El logos, palabra y razón, se escinde en la poesía, que es palabra sí, pero irracional. Es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez». *Ibidem*, pág. 33.

22. *Ibidem*, pág. 118.

23. Cerezo Galán, P., «La herencia de Unamuno, Ortega y Zubiri», en Mora García, J. L., Moreno Yuste, J. M. (eds.), *Pensamiento y palabra, en recuerdo de María Zambrano (1904-1991)*, *op. cit.*, pág. 40.

24. *Ibidem*, pág. 41.

25. Zambrano, M., «La Guía de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*», en Gómez Blesa, M. (ed.), *Unamuno, op. cit.*, pág. 107.

26. Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, pág. 23.

27. Ferrater Mora, J., *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1957, pág. 102.

símbolos y de sus visiones de trasmundo, como la tiniebla, la entraña, el desnacer, el renacer, etc...».²³ En la obra de Zambrano, es en la expresión poética donde hay que buscar a Unamuno. No obstante, prosigue Cerezo: «En Unamuno no hay atisbos ni sospechas de la razón poética. Creo que le hubiera parecido un sinsentido».²⁴ Estoy de acuerdo con tal afirmación, pero ¿por qué le habría parecido un sinsentido? En mi opinión, no solo por el hecho de que para él la razón es completamente antivital; Unamuno vive en el seno de la tragedia y hace de ella su morada, desde la cual ha de enfrentarse al mundo. La tragedia, asentada en el abismo que separa razón y fe es, paradójicamente, lugar de esperanza. Pensamiento y vida, entonces, deben permanecer separados para que sirvan de motor de vida. La unión de ambas puede mostrarse como horizonte, es decir, como lo que se vislumbra a lo lejos, pero imposible de alcanzar, ya que siempre seguirá alejándose a medida que se avanza. Para Unamuno lo racional es encarecidamente antivital; sin embargo, se encuentra obligado a pactar con la razón, aunque ello no significa que crea poder hallar un modo de casar ambas mitades del ser humano; existe, desde luego, una imposición de racionalidad contra la que Unamuno se ve forzado a luchar.

Como ya he señalado, hay un medio donde esa irracionalidad, lo que se le presenta a la razón como inefable y misterioso, queda expuesta: la poesía. Y es por ello, a mi parecer, por lo que Zambrano finalmente establece la obra poética de Unamuno como su guía pese a que primeramente la sitúa en el libro *Vida de don Quijote y Sancho*;²⁵ es en la expresión poética donde el autor comparte y da a luz su más hondo sentir. En su obra sobre el hidalgo queda expresado el sentimiento del poeta vasco, pero la respiración que escuchamos de fondo se siente ahogada y limitada debido al necesario uso de la razón. En cambio, en la poesía esa necesidad se desvanece y surge así la real vida del sentir, sin encajes ni abstracciones, en una exhalación desprendida de limitaciones conceptuales. Por lo tanto, podemos afirmar que en Unamuno la comprensión de la vida se da desde la poesía como cobijo del sentimiento, y no desde el pensamiento, ya que «nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma».²⁶ De ese sentimiento nace nuestra comprensión: si la comprensión del mundo es originariamente sentimental, la palabra poética que expresa tal sentimiento es palabra por la que se conoce y, por consiguiente, palabra creadora, *poiética*.²⁷ Y es que para poder expresar esa comprensión del mundo y de la existencia hace falta un medio: la poesía que contiene la palabra que emana del alma. Palabra en la que Unamuno vive y muere constantemente. Muere en la palabra y resucita en ella para alojarse en lugares que reclaman una mirada diferente, una mirada que conciba una realidad alejada de lo racional, que no quede fijada en planos donde impera una lógica arraigada en lo aquietado y muerto. Se trata, pues, de devolverle a la palabra su vitalidad, es decir, su capacidad de engendrar.

No solo encontramos una escritura poética en la poesía de Unamuno; ella emerge también en sus ensayos y novelas, por las brechas que se le escapan a la razón. Su poesía es, claro está, el lugar de expansión donde más se separan sus orillas. No obstante, podríamos sostener que toda su obra es un poema, como arguye Ferrater Mora;²⁸ la mayor parte de su obra es poética, creadora. Y ¿no podríamos afirmar lo mismo de Zambrano? A medida que la autora escribe, su escritura se vuelve cada vez más poética. La malagueña, como apunta Annalisa Noziglia, refleja en su escritura esa razón poética: «esa creatividad en el espíritu que la hace tan verdadera y original emerge cada vez más».²⁹ La creación por la palabra, la expresión poética, se sitúa en ambos como modo de comprensión, de aprehensión de la realidad, y en consecuencia su modo de escribir trasluce esa forma de captarla.

La diferencia entre Unamuno y Zambrano radica en que la expresión poética unamuniana es producto de su angustia vital, de la desesperación de vivir en la incertidumbre y del intento de mostrar solo lo irracional, es decir, lo vital. En cambio, en Zambrano encontramos un modo de acoger la poesía en el pensamiento que hace de ella el medio para expresar lo inabarcable por la razón, pero sin dejar a esta de lado, sino haciendo que se abra a otros modos de sumergirse en la realidad. Y ello debido a que la pensadora reconoce la insuficiencia de razón y poesía por separado. Así pues, Zambrano da un paso que en Unamuno nunca sobreviene: incluye en la razón a la poesía como método válido de conocimiento y de aprehensión de la realidad. Si la filosofía debe volver a ser «camino de vida», esto es, un sendero marcado, fijado en un rumbo que sirve de guía para el caminar humano, mostrando un itinerario que refleje su totalidad como ser dotado de razón y sentimientos, y si el racionalismo no dirige su mirada hacia lo más íntimo, la poesía puede impulsar al pensamiento hacia una razón que permita acoger lo que no ha podido enmarcarse dentro de sus márgenes: «¡Cuántos saberes resultado de una vida de brega con las pasiones habrán quedado en el silencio por falta de horizontes racionales en que encajarse, por falta de coordenadas adecuadas a que referirse!».³⁰ Pensamiento y vida, razón y poesía, quedan, en la obra de la filósofa malagueña, enmarcados en una nueva razón que puede romper con los moldes del racionalismo moderno, y situar ambos en un lugar desde el que el pensamiento no se dará de un modo violento, es decir, no conjugará en él la voluntad de someter toda la realidad en un universal abstracto, y el sentimiento tendrá a la razón para detenerse a tiempo y contemplar, desde el reposo y la serenidad, lo que ha permanecido inaccesible durante largo tiempo.

28. *Ibidem*, pág. 106.

29. Traducción propia del original: «emerge sempre di più quella creatività nello spirito che la rende tanto vera e originale». Véase Noziglia, A., *Mundo-hombre-Dios. Il filosofare poetico in Maria Zambrano*, Génova, Edicolors Publishing, 2005, pág. 57.30. Zambrano, M., «Hacia un saber sobre el alma», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 26.

Carlos Varón González

University of California, Riverside
cvarongo@ucr.edu

Nostalgia hacia la tierra: estética, emoción e historia en María Zambrano

Nostalgia for the Earth: aesthetics, affect, and history in María Zambrano

Resumen

María Zambrano utiliza el arte de vanguardia para diagnosticar algunos de los problemas que acucian su tiempo. Una de las claves de su diagnóstico es afectiva: la nostalgia. Antes que como reacción individual, la nostalgia debe entenderse aquí como parte de una cadena metaemocional que moviliza otras emociones e incentiva prácticas estéticas, sociales y afectivas más allá de la soberanía. Estas ideas destacan en un conocido ensayo puertorriqueño y nos ayudan a ver, a pesar de sus fallas, la productividad de su idea de nostalgia, que muestra cómo la historia determina la estética, y la estética, la historia.

Palabras clave

Nostalgia, esperanza, teoría del afecto, vanguardias, amoderno.

Abstract

María Zambrano uses avant-garde art to diagnose some of the conflicts haunting her time. One of the critical elements of such a diagnosis is an affective one: nostalgia. Rather than an individual reaction to a state of affairs, nostalgia must be understood here as a link in a meta-emotional process, mobilizing other emotions and enabling aesthetic, social, and affective practices beyond sovereignty. These ideas come to the fore in Zambrano's Puerto Rican essay and help us see, despite its shortcomings, the productivity of her concept of nostalgia, which shows how history determines art, and art determines history.

Keywords

Nostalgia, hope, affect theory, avant-garde, off-modern.

Recepción: 17 de septiembre de 2019
Aceptación: 22 de octubre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 80-92

Para Svetlana Boym

I. Introducción

1. Jo Labanyi advierte problemas de traducción con algunos términos, como «afecto», pero el cognado parece haber terminado por establecerse (Labanyi, J., «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality» en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11.3-4, 2011, págs. 223-233).

A principios del siglo XXI, críticos interesados por esferas de experiencia que exceden la representación o la subjetividad, tanto en las ciencias sociales como en las humanidades, comenzaron a configurar lo que hoy llamamos «teoría del afecto».¹ Esta describe afectos y emociones, los ordena en categorías y describe sus manifestaciones neurológica, psicológica, fisiológica, interpersonal y social. Resulta obvio que los afectos atraviesan una multitud de disciplinas, aunque

estas a menudo les han venido dando de lado en cuanto «irracionales» o «inestables», cuando no «femeninos» o «vulgares». Con la revalorización de la reflexión sobre las emociones, se redescubre, necesariamente, la tradición, renovada, y se abre a nuevos interlocutores. Autores como Baruch Spinoza, Georg Simmel o Gilles Deleuze han venido cobrando importancia en distintos campos durante los últimos quince años.

Mi propio acercamiento, desde los estudios literarios y culturales, a la teoría del afecto parte de mi interés en tres de sus gestos básicos. Primero, ha descentrado la representación y el discurso (aunque descartarlos, como llega a hacer Brian Massumi,² me parece excesivo). Antes de su representación, el afecto pone en contacto al yo y al mundo en el origen de la emoción. Segundo, se sitúa más allá del sujeto (y la subjetivación de toda instancia de negociación política), pero no se puede separar de él. Nuestras reacciones al enfrentarnos una realidad social responden a y producen disposiciones afectivas tan a menudo como se articulan en argumentos racionales. Tercero, reorienta al crítico, si no lo desorienta:³ la deslocalización y relocalización de la emoción lo es también de su archivo y de nuestra posición frente a él. En el contexto hispánico, la fenomenología de María Zambrano es central a todo este respecto. Eso sí, mi intención de releer a Zambrano y ponerla en diálogo con pensadores contemporáneos no implica convertirla en una teórica del afecto *avant la lettre*, ni demostrar transhistóricamente la validez de ideas contemporáneas sobre el afecto, ni sugerir que los teóricos del afecto no dicen nada que no dijera ya Zambrano. Es decir, no quiero poner a una u otra palabra al servicio de la autoridad de un discurso (por ejemplo, el filosófico) o de una perspectiva (por ejemplo, la contemporánea). Lo que quiero es, siguiendo su ejemplo, releer a Zambrano con la mirada puesta en el afecto como dispositivo de mediación crítica y social: las emociones implican una posición en el mundo y median nuestro contacto con él.⁴ No oscurecen, sino que posibilitan nuestra mirada sobre el mundo y orientan nuestra disposición en él.

El caso que aquí me ocupa es la nostalgia. Los escritos sobre arte de María Zambrano plantean esa emoción como la causa y la expresión que comparten las artes de vanguardia. Mi tesis es que en un período histórica y personalmente crítico, entre 1933 y 1940, nostalgia y esperanza son para Zambrano emociones complementarias que están en relación con una crisis filosófica, una crisis espiritual y una crisis política. Es una crisis filosófica porque Zambrano diagnostica el cumplimiento (en el sentido de cúspide y de agotamiento) del racionalismo europeo: una tendencia nihilista a la reducción metafísica de lo real a presencias reificadas, desmoralizadas. Es una crisis espiritual, porque los vínculos afectivos significativos entre la persona y su entorno material y social quedan atenuados en un ambiente profanado, alienante. Es una crisis política, porque, sin conciencia de lo sagrado, lo humano queda abstraído, convertido en mero recurso sin dignidad propia, dispuesto a la gestión y la optimi-

2. Massumi, B., *Parables for the Virtual: Movements, Affect, Sensation*. Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 2002, págs. 27-28. Para un resumen de los problemas de una tal distinción puede verse Wetherell, M., *Affect and Emotion: a New Cultural Understanding*, Nueva Delhi, SAGE, 2012, pág. 62.

3. Ahmed, S., *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham y Londres, Duke University Press, 2006, pág. 1.

4. Ahmed, S., *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2004.

5. La propia Svetlana Boym sugiere en «Manifiesto off-moderno» que el término es difícil de traducir, motivo por el que en la web *Carne negra*, del 9 de marzo de 2016, prefiere mantenerlo en el original. Disponible en: <https://carnenegra.com/2016/09/03/manifiesto-off-moderno/> (última consulta: 25/7/2019). Boym señalaba, no sin ironía, que muchas culturas presumen de palabras intraducibles («morriña», «saudade», «tesknota», «dor», etc.) que, en el fondo, vienen a significar lo mismo, «nostalgia» (*The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2001, págs. 12-13). El pasaje al que se refiere *Carne negra* sugiere que, a pesar de la dificultad, cada lengua debe encontrar su propia versión. Mi propuesta, es «amoderno», con el prefijo «a-», que indica separación, desvío, como en «atípico», «aberrante» o «absurdo» (de «ab-surdus», disonante u *off-key*).

6. Revilla Guzmán, C., *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona, Icaria, 2005, pág. 182.

zación biopolíticas, abriendo la puerta a la violencia totalitaria (aunque Zambrano no dispondrá de ese término hasta más tarde para referirse a la crisis política de los años treinta).

No debemos confundir esta con una narrativa histórica lineal, nostálgica, incluso si los textos que me ocupan conjuran su nombre. Es cierto que lamentan una época presente, al final de un proceso histórico que parece comenzar en Atenas y que ha venido minando la intensidad afectiva en torno al individuo occidental. Sin embargo, las emociones que caracterizan el estudio de un tal proceso, la nostalgia de la que habla Zambrano, no expresa una evaluación explícita o siquiera un estado de ánimo. Tienen consecuencias cognitivas, ya que nos permiten descubrir algo sobre la historia y nosotros mismos, y prácticas, ya que impactan sobre el horizonte de expectativas sobre nuestras acciones concretas. Junto con Svetlana Boym, leo a Zambrano como una pensadora «amoderna» (*off-modern*), en la que nostalgia y esperanza desarrollan un planteamiento no lineal de la historia y la modernidad e intervienen sobre ellas.⁵ La nostalgia posiciona afectivamente al individuo respecto de su pasado; la esperanza parte de ella, resignificando el pasado para apuntar a un futuro alternativo.

II. Artes desterradas: nostalgia y arte de vanguardia en María Zambrano

No es difícil encontrar en los numerosos pero dispersos textos sobre artes plásticas de María Zambrano observaciones formales sobre una obra, descripciones de su objeto, conexiones con su contexto, reflexiones estéticas u ontológicas o las impresiones que le despierta.⁶ Sin embargo, es difícil delimitar el suyo como un acercamiento formal, temático, contextual, filosófico o impresionista al arte. Aunque es cierto que alguno domina en uno u otro texto, siempre hay algo de todos. Quizá esto sea, precisamente, para negociar dos pulsiones en apariencia contrarias: sumergirse en la singularidad, la especificidad material de la obra de arte, pero también extraer de ella, en su contexto artístico e histórico, una significación cultural más amplia. Si el formalismo de las primeras vanguardias enfatiza el momento de la producción de la obra de arte y su politización posterior hizo lo propio con la recepción y, en particular, la intervención social de la misma, Zambrano oscila entre ambos polos, pero transformados: su resistencia a proyectar sobre la obra categorías estéticas recibidas (escuelas o movimientos históricos, géneros, etc.) no es tanto pulsión de novedad como un fin en sí mismo. Su atención al momento y la pragmática de la contemplación de la obra no es supeditarla a las categorías y deseos del sujeto-espectador. En la contemplación se dan la mano la atención consciente y una apertura receptiva a la otredad de una imagen que, en el mejor de los casos, revela algo verdadero que no está ni en ella misma ni en quien la contempla.

Cuando María Zambrano matiza que «el arte deshumanizado no es sino el arte desterrado» la apuesta va en serio.⁷ La cita, hacia el final de «Nostalgia de la tierra» (1933), ocupa su propio párrafo para citar los famosos términos de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), sin terminar de aceptar su juicio crítico. Zambrano acepta el diagnóstico orteguiano pero invierte su valoración. Aunque se trate, como lo llamará después, de un ensayo «admirable», Zambrano se separa de la estela de Ortega en cuanto a su evaluación del arte «nuevo» (que no lo era tanto para 1933, y tampoco para 1925). Ortega celebra la renuncia de la vanguardia histórica a la representación de otra cosa que no sea la representación misma; las técnicas «deshumanizantes» que subrayan, no disimulan, la artefactualidad hiperracional del arte; y la ruptura decidida de una élite con el patetismo melodramático del gusto popular. «Nostalgia de la tierra» no es estrictamente una filosofía del arte moderno como la de Ortega.⁸ Parte de una lectura del espíritu de sus tiempos y es solo a partir de ella que el arte aparece como expresión e intento de compensación de ese espíritu. Se plantea desde el principio en términos fenomenológicos que constatan una coyuntura existencial. Algo le ha pasado a la «Tierra», la base material, habitualmente inatendida, de la existencia humana. No es la única realidad «con mayúsculas» afectada: un centro de sentido trascendental («Dios») o la totalidad comprensible de lo real («el Mundo») también han desaparecido, disueltas por el poder analítico de la conciencia. La diferencia es que la Tierra, material, inmanente por definición, antes que disolverse, se reificó, se convirtió en objeto (uno especial, soporte de otros objetos, pero objeto) separado del sujeto y puesto a su disposición. Después, se abstrajo. De la Tierra solo queda la «materia», el resto de la desacralización y despersonalización en la que «todo se había convertido en contenido de conciencia».⁹ Es decir, ante el cumplimiento de un nihilismo (en el sentido nietzscheano) del individuo como conciencia individual, Europa vive bajo la hegemonía de la separación de la conciencia y sus objetos. Así, el triunfo del formalismo deshumanizado de la vanguardia es el correlato estético del triunfo de la conciencia sobre el mundo. O, mejor, lo es de la estructura afectiva de sujetos «desterrados».

Impresionismo, cubismo, expresionismo, surrealismo se levantan sobre el vacío de tierra y divinidad. El arte de vanguardia busca «entre las ruinas del mundo muerto»: ¹⁰ con el fin de toda temporalidad que no sea la de la presencia, del «instante», de la modernidad, la pintura parece quedarse con dos opciones: pintar el espectro de una forma sin dinamismo ni vida (el cubismo) o un dinamismo amorfo (el impresionismo). Los movimientos artísticos propensos a la abstracción, como el cubismo, reproducen la reificación del mundo mediante un formalismo minimalista y mecánico, formulai-co, «aritmético». El expresionismo, en cambio, es la búsqueda exaltada de la intensidad afectiva perdida, condenada al fracaso: la suya no es la emoción del Mundo (y el contacto con él), sino la exteriorización narcisista del yo. «Su método es partir de la raíz en

7. Zambrano, M., «Nostalgia de la tierra», en *Algunos lugares de la pintura*, Amalia Iglesias (comp.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pág. 20.

8. Por motivos de espacio no puedo desarrollar la comparación entre Ortega y Zambrano en el plano estético. Puede verse, sin embargo, Murcia Serrano, I., *La razón sumergida: el arte en el pensamiento de María Zambrano*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2009, especialmente págs. 61-69.

9. Zambrano, M., «Nostalgia de la tierra», *op. cit.*, pág. 16.

10. *Ibidem*, págs. 18-19.

11. *Ibidem*, pág. 20.
12. *Ibidem*, pág. 19.
13. Zambrano propone que «en la experiencia de la derrota se descubre más vívida y fuerte que nunca la esperanza», en Zambrano, M., «Sentido de la derrota», *Islas*, Arcos, J. L. (ed.), Madrid, Verbum, 2009, pág. 167.
14. Tomo la descripción de la nostalgia como narrativa histórica de carestía y plenitud de Burges, J., «The Violence of Nostalgia, or the Crisis of Middle-Class Modernity». 2019. *Post45: Contemporaries*. Disponible en: <http://post45.research.yale.edu/2019/07/the-violence-of-nostalgia-or-the-crisis-of-middle-class-modernity/> (última consulta: 25/7/2019).
15. Zambrano, M., «Nostalgia de la tierra», *op. cit.*, págs. 20 y 18.
16. *Ibidem*, pág. 19.
17. *Ibidem*, pág. 20.

mí del objeto, para llegar a él. La realidad es que no llega nunca».¹¹ Aunque menciona en el ensayo otros movimientos, el expresionismo es el que más ocupa la atención de Zambrano, al que dedica un lugar privilegiado, hacia el final del ensayo, conforme desarrolla el motivo epónimo, la nostalgia. Esto es así porque el expresionismo es (según su lectura) un movimiento por definición nostálgico. Frente a la celebración de la forma pura del arte abstracto y del cubismo, frente a la celebración del puro movimiento sin forma del impresionismo, el expresionismo parte «a la conquista del mundo perdido».¹² El diagnóstico epocal de Zambrano comparte con su lectura del expresionismo aspectos claves, reductibles al concepto de nostalgia, a saber: una ruptura irreparable con un pasado de aprovisionamiento que se yergue como objeto de deseo del presente. La maniobra de Zambrano rechaza y complica narrativas lineales de los movimientos culturales: el «triunfo» del destierro como condición de sentido del arte moderno despierta una nostalgia que es condición de posibilidad de su superación.¹³

Este diagnóstico opone una *superabundancia* de conciencia crítica a una *carestía* de lo sagrado, de una relación significativa con el mundo.¹⁴ En un gesto que llegará a ser típico de Zambrano, contra criterios helio-logo-céntricos, no considera que la revelación de lo real a la luz de la conciencia o la ciencia sea necesariamente positiva. La «faz luminosa del mundo» es un problema ontológico, pero también estético: «[D]emasiada luz llega a confundir y borrar casi tanto como ninguna».¹⁵ La conciencia moderna, víctima de su propio éxito, se ve escindida de los objetos que se le revelan de una y solo una forma, como materia, como contenido de sí. En su disponibilidad prosaica, la materia ya no constituye tierra, *physis* (término que no usa aquí, pero sí en «La destrucción de las formas» de 1945). El espacio despojado de toda resistencia a la conciencia, abstracto e inconcreto, es un espacio sin tierra, «desterrado»¹⁶ y al destierro del espacio (es decir, a la carestía de tierra en el espacio) corresponde un sujeto «desterrado». La existencia del sujeto autónomo moderno, que el liberalismo burgués clásico (la autosuficiencia de Robinson Crusoe) o el neoliberalismo tecnocrático contemporáneo (los «empresarios de sí») pueden considerar emancipadora, para Zambrano es una forma de desarraigo, de pérdida de sustancia, del destierro. Sin tierra sobre la que afirmarse, los individuos quedan sin apego al mundo, y este acaba convertido en «un recinto, un espacio, dentro del cual los cuerpos han perdido peso, [...] un mundo diabólico de cuerpos sin raíces, de hombres sin tierra. Espacio inhóspito, inhabilitado, deshumanizado».¹⁷

Contra la celebración orteguiana del arte joven y su «deshumanización», Zambrano defiende que esta es una dolencia y que aquel delata sus síntomas. La dificultad de un arte volcado sobre sí mismo, despojado de elementos «humanos demasiado humanos» no solo delata una sociología de élites y de masas, sino que la (re)produce, seleccionando a unos (e implícitamente poniéndolos sobre los

otros). Más aún, la deshumanización equivale para Ortega a la superación del siglo XIX, es decir, la producción de una élite cultural *moderna* española que acompase la nación con los ritmos europeos, prácticamente reducidos a Alemania, Inglaterra y Francia, en este orden. Para Zambrano, primero, la reducción de humanidad, de emoción, de *tierra* en el arte que quiere Ortega es un síntoma. Sí, la tendencia española es al acompasamiento con la cultura europea, pero esto es no solo a costa de la especificidad cultural española, sino también de la disolución de modos de vida significativos, del «destierro».

Esta carestía de tierra, este destierro del que habla Zambrano, está enmarcado por dos momentos que parecen desmentirla. En el primer párrafo llama a la Tierra, «la más presente, la que nunca nos falta».¹⁸ El último empieza con un «pero» rotundo: «Pero el hombre está, vive sobre la tierra».¹⁹ Frente a otros valores que el desarrollo del capitalismo ha desvanecido (Dios, el Mundo), la tierra tiene algo especial. Su materialidad, por mucho que nuestra conciencia la desacralice, tiene una especie de obcecación que hace que ni olvidándola dejemos de estar en contacto con ella. La «nostalgia de la tierra» no es una relación con algo que hemos perdido, sino con algo que hemos olvidado, que persiste virtual a la espera de nuestra atención. «Pero el hombre está, vive sobre la tierra. En ciertas épocas se olvida de ello, quiere olvidar esta condición inexorable de su existencia; estar sobre la tierra en tratos con un mundo sensible del que no puede evadirse, tal vez por ventura». La carestía no es la del objeto; para empezar, porque la tierra no es un objeto (es solo ante su retroceso en el triunfo del nihilismo moderno que la relación sujeto-objeto monopoliza nuestra forma de vida). La carestía lo es de la relación. El arte moderno no puede no constatar esta carestía. Lo que hace Zambrano es encontrar una emoción (la nostalgia) con un correlato (la tierra) que subyace no a una obra particular, sino a los movimientos de vanguardia. Las emociones son *sobre algo*, tienen un correlato.²⁰ Lo curioso de la crisis que detecta Zambrano y del correlato de la nostalgia en particular es la tendencia de ese correlato a la indefinición. En ellos, la nostalgia de la tierra hace legible la destrucción de la significación emocional-trascendental de la materia, condición de posibilidad de una recuperación: «Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida, han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en “estados de alma”, la nostalgia de la tierra le avisa de que aún existe algo que no se niega a sostenerle».²¹

Tanto «Nostalgia de la tierra» como «La destrucción de las formas» son una crítica cultural y una genealogía de la crisis civilizatoria que Zambrano detecta en la grave coyuntura europea de los años treinta y cuarenta. Elegiré este ensayo, de tema estético, pero que en el fondo expresa algo en relación con la cultura, para cerrar *La agonía de Europa*. Podemos sugerir que si «Nostalgia de la tierra» es un estudio sincrónico de la desrealización del arte de vanguardia en el

18. *Ibidem*, pág. 15.

19. *Ibidem*, pág. 22.

20. Ahmed, S., *The Cultural Politics of Emotion*, *op. cit.*, pág. 7.

21. Zambrano, M., «Nostalgia de la tierra», *op. cit.*, pág. 22.

22. Zambrano, M., «La destrucción de las formas», en *Algunos lugares de la pintura*, ed. cit., pág. 36.
23. *Ibidem*, págs. 28-29.
24. *Ibidem*, págs. 40-41.
25. *Ibidem*, pág. 29.
26. *Ibidem*, pág. 34. La cursiva es mía.
27. *Ibidem*, pág. 24.

momento de su crisis, «La destrucción de las formas» sitúa la crisis de (si no reticencia a) la representación de las vanguardias en el contexto de un desarrollo diacrónico desde la Grecia preclásica hasta el presente, pasando por el impacto de la civilización cristiana. Una larga evolución va desde el uso ritual, sacralizante, de la máscara hasta la revelación de la *persona* en época clásica, el sujeto humano como individuo y conciencia crítica, hasta la expresión de la emoción humana del arte cristiano y hasta su individualización durante la modernidad. La expresión de toda emoción, sin secretos, del sujeto es el punto de no retorno de esa progresión: absolutamente desacralizada, sin resquicio que escape a la disolución a cargo de la conciencia crítica por medio de la representación estética: «el alma humana se hace patente a sí misma, ya deshecha, sin unidad; [...] el arte mismo convertido en asesinato. Porque en el arte se hacía visible y operante más que en parte alguna la destrucción».²² Con el arte de vanguardia y la abstracción, desaparece la delineación estable y definida del mundo objetivo: con ella, el arte pierde la comunicación, el concepto, la humanidad. Solo le queda pura *fysis*: «un término sagrado del vocabulario de los misterios, fuerza sobre la cual nada puede el hombre».²³ Frente a la *fysis*, a la vanguardia solo le queda la máscara: «El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico. [...] La máscara es instrumento de trato con lo sagrado y lo sagrado devora y es devorado».²⁴ Contra toda deshumanización, en el intersticio entre rostro human(izad)o y la realidad sin rostro ni representación (la naturaleza externa y la pasión interna, no domeñadas por un sujeto del que ser objetos, posesiones, ideas), la máscara indica una «vida que avasalla toda forma».

«La destrucción de las formas» es un ensayo circular. Termina donde comienza: abre con la máscara en el origen de la cultura, como prótesis o suplemento mediante el cual lidiar con la *fysis*, y termina con la apropiación orientalista de las máscaras africanas en Picasso, con cuadros como *Las señoritas de la calle Avinyó* (1907). Esto es así porque la narrativa que Zambrano plantea sobre la historia del arte occidental (y de las evoluciones histórico-culturales que lo determinan) también lo es. Si el arte comienza con la domesticación de la *fysis* a través de la representación (conceptual y figural),²⁵ en la vanguardia, que desintegra, fragmenta, disuelve la representación, la *fysis* reaparece, es «una manera —nueva y antiquísima— de relación con la realidad».²⁶

Me gustaría subrayar que no es que el arte sea responsable de la disolución de la representación. La máscara no es tal vida sin formas que la domestiquen, sino su «signo». La destrucción o disolución de las formas no es una «exigencia estética», sino que responde a que «algo grave ocurría allá en ese lugar donde nace la necesidad de expresión, es decir, en la vida, raíz del arte».²⁷ Esta correlación entre arte y disposición existencial de una época nos indica, por un lado,

cuál entiende Zambrano que es la realidad del hecho artístico y, por otro (y por tanto), cómo puede la pensadora servirse de él. El arte hace «visible y operante», se engarza en, expresa y produce una forma de vida. Su objeto de estudio aquí es una disposición compartida por artes representacionales, manifestada tanto en los objetos de su representación (el rostro humano, por ejemplo) como por aquello que escapa a aquella. Esa disposición es, por un lado, síntoma de la crisis de Occidente, una crisis económica, política, pero también de autoridad cultural.

28. *Ibidem*, pág. 25. La cursiva es mía.

29. *Ibidem*, pág. 38. La cursiva es mía.

III. Políticas de la nostalgia

Podemos plantear que ambos ensayos comparten objeto: el arte de vanguardia y lo que revela sobre el momento histórico de Occidente. Incluso podemos señalar *La deshumanización del arte* de Ortega como una misma fuente en la que se inspiran, pero de la que toman cierta distancia. A primera vista, no parece que la nostalgia, central en «Nostalgia de la tierra», cobre tanta importancia en «La destrucción de las formas». Es más: hay un cierto exceso incómodo, no una carestía, en el retorno contemporáneo de la *fysis*: «Por primera vez [el arte] era hasta el extremo tranquilizador, deprimente a veces. *Volvían a mostrarse* cosas que la humanidad no recordaba; un pasado remoto dejado atrás *vivía de nuevo*». ²⁸ Si pensamos en la nostalgia como una característica del sujeto («soy un nostálgico») o como una posesión individual a cambio de una pérdida («mi nostalgia hacia los veranos de mi infancia»), no parece que la recuperación de lo perdido, particularmente si la pérdida supone mayor poderío, lleve a la nostalgia. Y, sin embargo, la experiencia del retorno de la *fysis* es una de pérdida y nostalgia: «¿Tiene acaso el hombre un sitio al que regresar desde su historia? Todo da a entender que *busca algo dejado atrás* y que quiere adentrarse en algún secreto lugar, *como si buscara la placenta* de donde saliera un día, para ser de nuevo engendrado». ²⁹ La destrucción de la forma es una forma de destierro, la extensión de un territorio inhabitable, inhóspito, inhumano. De nuevo, su objeto es un «algo» borroso, indeterminado; la imagen que tenemos, una comparación hipotética, suplemento de una ausencia. La *fysis* desaloja todo aquello que ha caracterizado la existencia occidental. Como veremos más claramente en *Isla de Puerto Rico*, la nostalgia no es solo el subproducto colateral de la carestía de humanidad y representación de la Europa de las vanguardias, la crisis económica y el ascenso de los totalitarismos; es también la evaluación crítica del momento y la designación de una posible salida a la crisis. La nostalgia caracteriza y moviliza un sentido de la historia no lineal que, despegándose de la celebración modernista del triunfo del racionalismo y la subjetividad, no sobrecompensa su crítica con un pasadismo reaccionario.

El sofisticado análisis de Svetlana Boym ha delineado los rasgos básicos que distinguen la nostalgia como emoción que ha venido caracterizando la modernidad. Su objeto es difícil de aprehender,

30. Boym, S., *The Future of Nostalgia*, op. cit., págs. XVI-XVIII.

31. Tannock, S., «Nostalgia Critique», *Cultural Studies*, 9.3, 1995, págs. 453-464.

32. Sí habría algo de nostalgia reparativa en los textos sobre Juan Soriano, un cierto deseo de volver a un origen místico. Puede verse Revilla Guzmán, C., *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*, op. cit. pág. 188.

33. Murcia Serrano, I., «In the Dark Night of the Human: María Zambrano and the Avant-garde», en *The Cultural Legacy of María Zambrano*, Ros, X., y Omlor, D. (eds.), Cambridge, Legenda, 2017, pág. 37.

34. Zambrano, M., «Destrucción de la filosofía en Nietzsche», *Hacia un saber del alma. Obras completas*, vol. II, Barcelona, Fundación María Zambrano – Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 157.

35. Revilla Guzmán, C., *Entre el alba y la aurora: sobre la filosofía de María Zambrano*, op. cit., 67.

precisamente porque no existe ya (o nunca lo hizo) y porque se proyecta desde el presente sobre un pasado del que estamos separados sin remedio. La nostalgia proyecta el espacio sobre el tiempo y el tiempo sobre el espacio: es una relación «a distancia» que provoca un sentimiento de pérdida y desplazamiento; parecería desear un espacio otro en el pasado, pero presupone (ilusoriamente o no) un tiempo no-lineal. Abre, por lo tanto, un espacio amoderno: una crítica de la fascinación con lo nuevo y una reinención, no menos moderna, de la tradición. La metáfora cinematográfica de Boym es la de dos imágenes (el ahora y el entonces) superpuestas sin poder ser superadas, en el sentido hegeliano. Es productiva: una repetición, al borde de lo *kitsch*, en duelo por la imposibilidad de repetición y que quiere, pero no puede, definir la identidad del nostálgico (retoco aquí la cita de Susan Stewart que Boym reproduce).³⁰

Podemos, por un lado, pensar que la nostalgia es la catexis positiva de la diferencia diacrónica, es decir, la valorización afectiva del lugar y el momento anteriores. Por otro lado, podemos invertir ese planteamiento y pensar la nostalgia como la catexis negativa de la identidad sincrónica, del aquí y ahora. Así, no es difícil pensar situaciones en las que la nostalgia no solo no es un apego irracional e inmovilizante hacia el pasado, sino que puede ser también un acicate para la ruptura con el presente a través de una continuidad artificial (consciente, crítica) con aspectos selectivos del pasado.³¹ La de Zambrano es una maniobra nostálgica, aunque no en el sentido cotidiano del término: sí, localiza una ruptura con el pasado y una consecuente escasez (afectiva, sensitiva) contemporánea; pero esa narrativa rechaza y complica narrativas lineales, es una nostalgia reflexiva³² donde el triunfo del «destierro» nihilista es el retorno a un pasado anterior al comienzo del ascenso del racionalismo nihilista y, por tanto, la apertura a su exterior, a su superación. Ello es patente en su reconsideración de la tradición pictórica española que, como indica Inmaculada Murcia Serrano, no solo rescata aquello que considera valioso, sino también aquello que tiene capacidad revelatoria sobre el momento presente, redefiniéndolo.³³

Contra las exigencias de presencia absoluta, el presente necesita el pasado, pero el exceso de pasado (una mentalidad epigonal) lo anega.³⁴ La nostalgia media esa relación pasado presente no como un apego inmovilizante al pasado. Al contrario, la nostalgia es una emoción activa afín al pensamiento de Zambrano, que recoge «los intentos frustrados, todo el fracaso», «lo no habido del todo», lo «cargado de futuro».³⁵ Como escribe S. Boym:

[T]he adverb off confuses our sense of direction; it makes us explore slideshadows and backalleys rather than the straight road of progress; it allows us to take a detour from the deterministic narrative of twentieth-century history. Off-modernism offered a critique of both the modern fascination with newness and no less modern reinvention of tradition.

In the off-modern tradition, reflection and longing, estrangement and affection go together.³⁶

En eso consiste lo amoderno de Zambrano, especialmente patente en su ensayo puertorriqueño.

IV. ¿Nostalgia del imperio o nostalgia contra el imperio?

Me gustaría poner a prueba y desarrollar lo anterior prestando atención a la conferencia, primero, y libro, después, *Isla de Puerto Rico: nostalgia y esperanza de un mundo mejor* (1940). Aunque menor en el pensamiento de Zambrano, es un texto complejo, que se mueve entre el afecto por sus amigos puertorriqueños, la frustración con el sistema universitario de la isla, la teoría política, las presiones históricas y, sobre todo, que delata, sí, una nostalgia poscolonial que hoy resulta incómoda. Examinar este texto nos ayuda a precisar la función que otorga a la nostalgia, ya desde su título, en un contexto que, si acaso, radicaliza las presiones históricas bajo las que Zambrano había escrito «Nostalgia de la tierra» y «La destrucción de las formas». En *Isla*, la nostalgia lo es de lo que guarda Puerto Rico, *pero también* de una forma de vida, *pero también* de la democracia. Es la que nos conduce a la esperanza de una solución a la vez histórica, social, cultural a la crisis del período.

El argumento es, a grandes rasgos, el siguiente: por su condición de isla, pero también como nación bicultural, punto de encuentro de lo hispano y lo anglosajón, Puerto Rico es un espacio clave para superar la crisis de Occidente en plena Segunda Guerra Mundial. Por un lado, porque una insularidad o separación del mundo, pero también un «puerto» abierto a él, supone un territorio al margen del nihilismo que se ha ido extendiendo por Occidente, expresado en el nacionalismo totalitario. Por otro, porque puede reconciliar la acción y el vigor protestantes (Estados Unidos) con el sacrificio espiritual hispánico (España), actualizando el espíritu de Occidente, en sumo peligro.

Este planteamiento, bienintencionado, plantea diversos problemas al lector contemporáneo, para quien la autoridad cultural de Europa es más cuestionable, que no ha visto al Estado Libre Asociado crear el «mundo mejor» del que habla el subtítulo del libro de Zambrano. Aunque respetuosa, la crítica más dura de *Isla* es la de Carmen Cañete Quesada,³⁷ que señala, no sin razón, los momentos de incomodidad del lector contemporáneo. Desde un punto de vista decididamente europeo, Zambrano no describe tanto la problemática específica de la isla como reproduce convenciones sobre islas edénicas, las reduce a una naturaleza feminizada y reificada, reduce los motivos de la conquista a una expresión espiritual española (aparentemente exenta de intereses materiales, políticos o ideológicos). En particular, le parece una contradicción que el intento de superar la crisis política europea, en plena Segunda Guerra Mundial,

36. Boym, S., *The Future of Nostalgia*, op. cit., págs. XVI-XVII.

37. Cañete Quesada, C., *El exilio español ante los programas de la identidad cultural en el Caribe insular (1934-1956)*, Fráncfort – Madrid, Vervuert – Iberoamericana, 2011.

38. No obstante, creo que en ningún caso nos podríamos servir de este texto para apoyar un programa nacionalista que, sospecho, sería un desacuerdo implícito con Cañete. También intenta dialogar con ella el excelente artículo de Lena Burgos-Lafuente, «¿Qué es entonces una isla?: ruinas, islas y escritura en el Caribe de María Zambrano» (en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16.4, 2015, págs. 375-396). Ella sugiere que quizá la melancolía sea una mejor clave para la comprensión del texto. No en vano se apoya en Walter Benjamin, más que, por ejemplo, en Sigmund Freud. Es desde la precisa rearticulación de la melancolía de Benjamin que la melancolía deviene un concepto movilizador, operativo en la intervención crítica sobre el presente.

39. Zambrano, M., *Isla de Puerto Rico: nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, op. cit., pág. 37.

40. *Ibidem*, pág. 35.

41. *Ibidem*, pág. 37.

42. *Ibidem*, pág. 39.

43. *Ibidem*, pág. 37.

vaya acompañada de la invisibilización de los conflictos internos de Puerto Rico, en plena renegociación de su estatuto colonial respecto de los Estados Unidos. Ahora bien, sugiere que, prestando atención, la nostalgia nos permite movilizar a Zambrano contra cierto nacionalismo poscolonial español³⁸ del que participó y clarificar cómo la nostalgia no solo reacciona a un estado de cosas, sino que además mueve a su transformación.

Una de las características que Boym señala del objeto de la nostalgia es su indefinición, su ambigüedad constitutiva. Zambrano plantea algo similar: «La nostalgia borra los contornos de su objeto de tal manera que apenas parece tenerlo».³⁹ Esto es así porque la ambigüedad del objeto es producto del proceso que supone aquella. La nostalgia lo es de un mundo o vida «mejor», constituidos de forma negativa por «nuestras miserias y faltas».⁴⁰ Rara es la época sin nostalgia y, a su vez, nada como la nostalgia serviría para caracterizar una época (y eso es, como hemos visto, lo que ella ha hecho en «Nostalgia de la tierra» y «La destrucción de las formas»). A pesar de su universalidad, algo hay de especial en la nostalgia de los europeos en torno a la caída de París a manos de los nazis: puede fijarse en la nostalgia por una u otra pequeñez, pero es nostalgia de *todo*, de toda una forma de vida. «Nos han quitado una forma de vida, un repertorio de cosas y de maneras, un “estilo”, es decir: un sistema de atenciones y de desdenes, una unidad de razón y de sensibilidad; una medida consistente y sensible».⁴¹ El pasaje es importante: apunta no a una realidad material, una institución o un valor específicos como objetos de la nostalgia, sino a una disposición fenomenológica que articula formas de mirar, prácticas, emociones e ideas. Según Zambrano, ni la pérdida de esta disposición fenomenológica es separable de la pérdida de la democracia, ni la ausencia de nostalgia lo es de una disposición antidemocrática: «hoy tantos ven eclipsarse [el régimen democrático] sin nostalgia», hombres vacíos volcados hacia un afuera también vacío (o «desterrado»)⁴². Así, la nostalgia lo es de un espacio (Europa desde el exilio), de una política (democrática, ante el fascismo) y (o «por tanto») de una forma de vida.

Pero la nostalgia no solo caracteriza las insuficiencias de un sistema cultural; también empuja a su reconfiguración al transformarse en esperanza. Si la nostalgia tiene un objeto borroso, es su concreción figural en un objeto (de nuevo, un problema estético) la que transforma la primera emoción en una segunda, la esperanza:

[...] después de tener ya en nuestra conciencia la figura de lo que ha causado la nostalgia, tenemos la fortuna de que vaya apareciendo al mismo tiempo otro objeto (tierra, país o persona) que parezca traer hacia sí esa nostalgia, entonces la esperanza aflora lenta y nos va ganando, imperceptiblemente, para sí.⁴³

Se trata de una cadena metaemocional. A menudo, las emociones son reacciones a y causa de otras emociones. Se engarzan entre sí y,

al hacerlo, regulan comportamientos, emocionales o no; construyen socialmente sentido; sobre todo, reorientan los cuerpos respecto del mundo alrededor. Puerto Rico activa esa cadena metaemocional nostalgia-esperanza porque proporciona una imagen del objeto de la nostalgia, ya no «borroso», «indistinto», correlato no de una nostalgia sino una esperanza. La esperanza, como la nostalgia, tiene una relación no lineal con el tiempo y la historia: si apunta al futuro lo hace compensando los fracasos del pasado.⁴⁴ La esperanza no surge de la nostalgia reparativa, que busca reproducir un pasado idealizado. Al contrario, la represión de la emoción, la esperanza que surge del fracaso, de los regímenes triunfalistas, es peligrosa, antivital. Tanto la ruptura vanguardista con la tradición como el tradicionalismo reaccionario franquista y su impostura triunfal antinostálgica⁴⁵ son afirmaciones nihilistas de un voluntarismo que lo reduce todo a recurso a disposición del sujeto.

La especificidad de las islas, y la de Puerto Rico en particular, es que da un «contorno» excepcional al objeto de la nostalgia. El gesto, simétrico al de cierta vanguardia, nos devuelve al plano de la estética: trata de lo borroso y de lo imborrable, de la línea definida de un contorno o de la abstracción de las formas. Para Boym la nostalgia hace comparecer dos imágenes de otro modo imposibles. «Encontrar lo presentido» en Puerto Rico es una forma de rendir a los sentidos aquello que los precede, descoyuntar, sin eliminarla, la lógica de la presencia por medio de los afectos. Abrir (en una fórmula que agrada a Boym) un «tiempo fuera del tiempo».⁴⁶ «Zambrano sabía muy bien que el pensamiento no solo supone un desarreglo de los sentidos sino que, ante todo, supone un desarreglo temporal».⁴⁷ La isla se sitúa entre lo autónomo y lo heterónimo, entre la soledad, «aislada» y la exteriorización social, como dos momentos coconstitutivos. «[L]a soledad que sale de sí al encuentro del mundo».⁴⁸ Igual que de la nostalgia se pasa a la esperanza conforme se define un objeto, en el aislamiento introspectivo, la isla (el sujeto, la nación, etc.) encuentra en su fondo una verdad, pero esa verdad apunta a un afuera social con los otros.⁴⁹

Aquí lee Cañete una supeditación de los intereses de Puerto Rico a los de una política supuestamente universalista pero, en el fondo, capitalizada por las fuerzas pos- y neocoloniales, Europa y Estados Unidos. Algo de eso hay, pero supondría pensar en la propuesta de Zambrano como una nostalgia reparativa que quisiera restaurar el imperio que ya fue. En ningún caso propone Zambrano un retorno al Estado-nación liberal como objeto de nostalgia. Su crítica al aislamiento antinostálgico, individual o nacional, al cesarismo, en la línea que va a desarrollar en *Persona y democracia*, es prístina en ese sentido: «no» al soberano como principio de poder. El antagonista de Zambrano no es un Puerto Rico independiente, sino una alternativa a la soberanía, un «mundo mejor». La síntesis cultural de Puerto Rico (y, por tanto, síntesis de formas de vida) sería, propone, la superación de la forma Estado-nación, no una cuasi-nación.

44. *Ibidem*, pág. 41.

45. Se puede leer, desde luego, la celebración franquista de los Reyes Católicos, la Reconquista, etc., como una nostalgia (reparativa). Zambrano no piensa en eso, aunque sería interesante investigar si la nostalgia es un medio en la lucha por la hegemonía entre la Falange revolucionaria (totalitaria) y el conservadurismo franquista (tradicionalista).

46. Zambrano, M., *Isla de Puerto Rico: nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, *op. cit.*, pág. 34.

47. Burgos-Lafuente, L., «¿Qué es entonces una isla?: ruinas, islas y escritura en el Caribe de María Zambrano», *op. cit.*, pág. 379.

48. Zambrano, M., *Isla de Puerto Rico: nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, *op. cit.*, pág. 40.

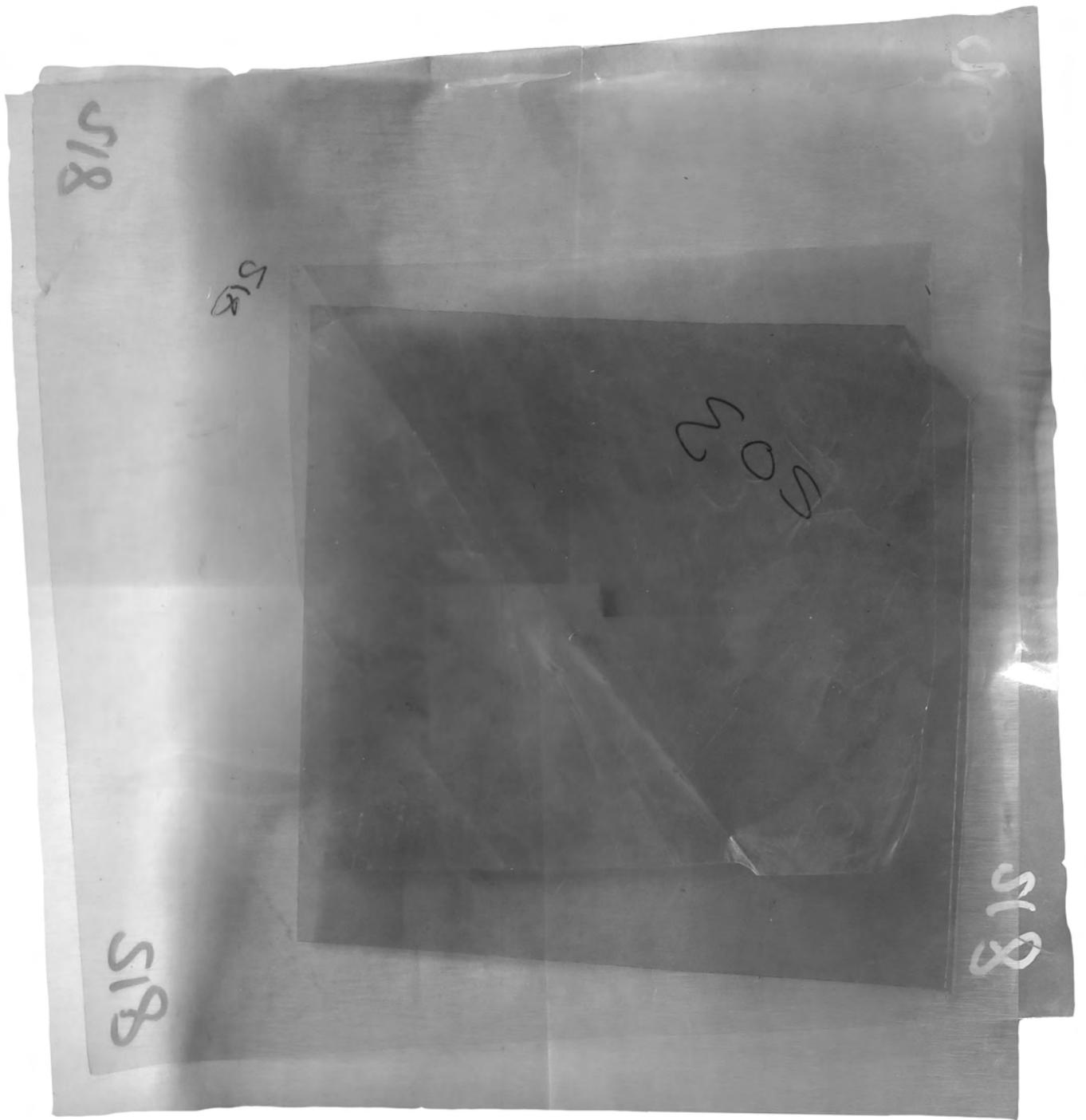
49. La habitabilidad en cuanto al aislamiento de la isla cobra otro sentido pensando en el «destierro» (ya no solo ontológico sino también material) de Zambrano en esa época. Puede verse Murcia Serrano, I., «Paisaje y exilio en el pensamiento de María Zambrano», en *Paisaje y melancolía*, Romero de Solís, D. y Murcia Serrano, I. (eds.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011, págs. 225-245.

50. Puede verse Ramírez, G., *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid, Devenir, 2004, especialmente págs. 125-132.

51. Zambrano, M., *Isla de Puerto Rico: nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, *op. cit.*, pág. 42.

52. Boym, S., «Nostalgia», *Atlas of Transformation*, 2011. Disponible en: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html> (última consulta: 25/7/2019).

En este contexto, entendemos mejor las reticencias de Zambrano respecto de la des-figuración de la vanguardia. La posibilidad de pasar de la nostalgia a la esperanza y pasar también así de una crisis estética, espiritual, política, a una reconfiguración ontológica de Occidente, pasa por la capacidad de dar forma estética (lo cual no quiere decir «realista», aunque sabemos de la afinidad de Zambrano hacia Galdós)⁵⁰ a una realidad afectiva. Ese paso y la reapropiación que hace de los fracasos del pasado suponen la desestimación de narrativas históricas teleológicas. Es decir, no admite la nostalgia en el sentido en el que normalmente se la vitupera: la idealización de un pasado irremisiblemente perdido. La nostalgia y la esperanza transforman el pasado y conducen a un futuro que no busca recrear lo perdido. La esperanza lo es de «un pasado mejor convertido en porvenir».⁵¹ La isla de Puerto Rico, sí, idealizada, yuxtapone dos imágenes: la del exilio de una democracia liberal en peligro y la de la acogida de una pensadora exiliada en una comunidad intelectual. Lo amoderno es un proyecto estético atravesado por lo político y el pensamiento. Al describirlo, Boym llegó a usar un juego de palabras, difícilmente traducible: «homesick and sick of home», ‘nostálgico y harto de (*sick of*, ‘enfermo’, ‘empachado de’) casa’.⁵² Explora la potencialidad de los proyectos de modernidad fracasados, que nunca fueron. Inauguran una modernidad otra, no la vanguardia como tradición de una ruptura que se imagina sin tradición; no la ruptura, feliz o no, con un pasado muerto, obsoleto, o con una representación siempre insuficiente. En su lugar, una construcción de sentido en la mente, el cuerpo, el corazón, en el que la representación, porque es insuficiente, imperfecta, porque nos produce nostalgia y esperanzas, nos con-mueve.



Jordi Morell. *Verd, blauós clar i grisós*, 2019

Alejandro del Río Herrmann

Editorial Trotta
rioherrmann@gmail.com

*La compasión por la fragilidad:
un nuevo patriotismo*
*The compassion for fragility: a new
patriotism*

Resumen

Abstract

Recepción: 24 de octubre de 2019
Aceptación: 2 de noviembre de 2019

Aurora n.º 21, 2020, págs. 94-103

El pensamiento de Simone Weil puede ser interpretado como una «política de la cultura» que posibilite una lectura *decreativa* de la fuerza social. La reflexión sobre la necesidad de arraigo, en el contexto de la Francia Libre, conduce a Simone Weil a concebir, frente a la idea de grandeza nacional, un nuevo patriotismo nacido de la desgracia y subordinado a la exigencia de justicia, un patriotismo cuyo móvil es la compasión por la fragilidad.

The thinking of Simone Weil can be interpreted in terms of a “politics of culture”, which should enable a de-creative reading of social force. Reflection on the need for roots, in the context of Free France, leads Simone Weil to conceive, against the idea of national grandeur, a new patriotism sprung from disgrace and subordinated to the exigence of justice, a patriotism whose motive should be compassion for fragility.

Palabras clave

Keywords

Política de la cultura, fuerza, necesidad de arraigo, compasión, nuevo patriotismo.

Politics of culture, force, need for roots, compassion, new patriotism.

Para C., en la patria del lenguaje

1. «Carnet de Londres» (K18), *Œuvres complètes* [= OC] VI, *Cahiers*, 4, París, Gallimard, París, 2006, pág. 392. [Véase «Notas escritas en Londres (1943)», en S. Weil, *El conocimiento sobrenatural*, Tabuyo, M. y López, A. (trads.), Madrid, Trotta, 2003, pág. 282].

2. «Que la seule action est la pensée» (abril de 1926), OC I, pág. 316, fragmento en el que se refiere al pensar como «acto heroico».

De un tiempo a esta parte, para abordar el pensamiento de Simone Weil, vengo adoptando una perspectiva que, de forma un tanto provocadora, me atrevería a llamar «pragmática», en la acepción primaria del *πραγμα* griego, entendido como ‘acción’. Pienso que no hemos prestado aún suficiente atención a esa anotación de Simone Weil, en el «Cuaderno de Londres», que caracteriza la filosofía como «cosa *exclusivamente* en acto y práctica»,¹ subrayando a conciencia el adverbio. De la propia Simone Weil hay que decir que la filosofía siempre la *hizo* y que en ese hacer fue consecuente con sus primerísimos esbozos en la clase de Alain, en los que sostenía, con un estilo sentencioso, «que la sola acción es el pensar».² La sola acción verdadera, habría que precisar, y por ello, la única verdaderamente eficaz y

«pragmática». ¿Cómo extrañarnos, entonces, de que en ella filosofía y política, por medio de un «concepto de lo político» que pide reinventar, se requieran mutuamente?

Simone Weil trazó y transitó con su pensamiento en acto un confín en el que filosofía y política se tocan y deslindan. Una «acción» la suya a la que en otros lugares me he referido como «política de la cultura»,³ sabedor de estar usando una locución que no pertenece al vocabulario weiliano, pero a la que cabe prestar un valor heurístico que ayude a comprender el sentido de esa acción. La expresión «política de la cultura» se conoce de la pluma de un Norberto Bobbio que, en el clima polarizado de la Guerra Fría, busca definir una «política practicada por el hombre de cultura en cuanto tal» que ponga la mira en «defender las condiciones de existencia y de desarrollo de la cultura».⁴ Reconociendo las «exigencias, obligaciones y poderes de naturaleza política» que son inherentes al mundo de la cultura, Bobbio aclara: «Se trata de saber cuál sea la dirección de esas exigencias, la sustancia de esas obligaciones, la extensión de esos poderes, dicho de otro modo: de tomar conciencia de la cultura como hecho político».⁵ Bobbio y Weil, nacidos ambos en 1909, compartieron la experiencia del totalitarismo y una misma exigencia de lucidez y probidad intelectual frente a los prestigios del poder; sin embargo, la estilización que el primero hace del «hombre de cultura», en la atarida atmósfera ideológica de la Europa de posguerra, muy probablemente no habría sido del agrado de la segunda. Aun así ambos coinciden, a mi modo de ver, en una misma orientación que concibe la «cultura» (la última Simone Weil hablará de «medio humano», de «medio vital» y de «arraigo», *enracinement*) como el verdadero espacio público de la vida colectiva, el cual se caracteriza por la libre circulación y discusión de ideas. Es decir, por la propuesta y puesta en práctica de esquemas de pensamiento y acción, de «pensamiento en acto». O, en los justos términos de Simone Weil, de «lecturas». Una tarea crítica sin fin de lectura de lecturas a la que, por mi parte, he denominado «trabajo de la cultura».

Las modalidades del compromiso político de Simone Weil son suficientemente elocuentes a este respecto, pues siempre entendió que la participación suponía la distancia crítica, nunca una adhesión que equivaliera a la dejación de la libertad de pensar. O de pensar a la contra: pues, como escribiera Rosa Luxemburgo, «la libertad es siempre libertad de los que piensan de otro modo».⁶ En Simone Weil encontramos una política de la cultura que busca velar e intervenir por la creación de condiciones materiales y espirituales que hagan posible el pensamiento, esto es, en su caso, que ante todo salvaguarden la facultad de discernimiento y de atención de los individuos frente a la dominación de lo colectivo, al «ídolo social», como ella gusta de llamar al ámbito por antonomasia del imperio de la fuerza.

3. Así en «Simone Weil et le problème d'une politique de la culture», presentado en el coloquio «Simone Weil, réception et transposition», celebrado en Cerisy-la-Salle del 1 al 8 de agosto de 2017.

4. Véase N. Bobbio, «Politica culturale e politica della cultura», en *Politica e cultura*, Milán, Einaudi, 2005, pág. 21.

5. *Ibidem*, pág. 20.

6. «Freiheit ist immer Freiheit der Andersdenkenden»: frase que Rosa Luxemburgo añade al margen en su manuscrito sobre la Revolución rusa, que verá la luz póstumamente en 1922.

7. «Cahier VII» (K7), OC VI, *Cahiers*, 2, pág. 434. [Véase S. Weil, *Cuadernos*, Ortega, C. (trad., coment, y nn.), Madrid, Trotta, 2011].

8. Como dice en las *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social* (1934), OC II, *Écrits historiques et politiques* 2, pág. 107. [Véase la edición española de las *Reflexiones*, Revilla, C. (pres. y trad.), Madrid, Trotta, 2015, pág. 100].

9. Me remito a las páginas finales del artículo «Perspectivas. ¿Vamos hacia la revolución proletaria?» (1933), OC II, *Écrits historiques et politiques*, 1, págs. 280-281. [Véase S. Weil, *Escritos históricos y políticos*, Fernández Buey, F. (prol.), López, A. y Tabuyo, M. (trads.), Madrid, Trotta, 2007, págs. 80-98].

10. Véase «Un appel aux ouvriers de Rosières» y «Lettres à Victor Bernard», en S. Weil, *La condition ouvrière*, Chenavier, R. (pres. y nn.), París, Gallimard, 2002, págs. 203-251. [Véase S. Weil, *La condición obrera*, Chenavier, R. (introd. y nn.), Escartín Carasol, T. y Escartín Carasol, J. L. (trads.), Madrid, Trotta, 2014, págs. 157-161 y 162-188]. Desarrollo este asunto en la primera parte de mi trabajo «El espíritu cristiano puro y simple», en *El deber gozoso de filosofar. Homenaje a Miguel García-Baró*, Salamanca, Sígueme, 2018, págs. 151-162.

11. Nos remitimos al escrito «¿Estamos luchando por la justicia?»; véase S. Weil, *Écrits de Londres et dernières lettres*, París, Gallimard, 1957, págs. 45-57. [Véase Weil, S., *Escritos de Londres y últimas cartas*, Larrauri, M. (pról. y trad.), Madrid, Trotta, 2000, págs. 41-50].

En una anotación de sus *Cuadernos* de comienzos de 1942 precisa de forma retrospectiva en qué había consistido la peculiaridad de su compromiso político: «LA MEDITACIÓN SOBRE EL MECANISMO SOCIAL ES EN ESTE SENTIDO UNA PURIFICACIÓN DE PRIMERA IMPORTANCIA. / (Y por tanto no me he equivocado al bordear durante tantos años la política)». ⁷ Un «bordear la política», pues. Es decir, un mantenerse en la linde de la política para discernir y preservar al límite otro concepto de lo político frente a lo que constituye la entraña de la política de poder. La «meditación sobre el mecanismo social», nos dice, es «una purificación». O, por emplear una noción específica de su pensamiento, una de-creación. Deceación como creación o invención de formas político-culturales, de lecturas, que no se adhieran al mecanismo de la fuerza social, a la violencia de su prestigio. (Señalemos que en la anotación citada, se dice justo antes que la «consciencia» es «engañada» o «absorbida» (*abusée*) «por lo social», que está «suspendida de lo social», y que se trata de desprenderla, de desapegarla, un «desapego que es el más difícil».) Política de la cultura, en fin, como *lectura decreativa de la fuerza*.

Interpreto desde esta perspectiva la militancia de Simone Weil en el sindicalismo revolucionario, con su constante empeño por hacer reflexionar a los trabajadores sobre la situación del movimiento obrero en el escenario de preguerra, haciendo «el inventario de la civilización presente» ⁸ y suministrando las herramientas de análisis para «comprender la fuerza que nos aplasta», como «preparación para la acción», una vez desencantados de las falsas ilusiones sobre la revolución y contando con la sola «fuerza de alma y de espíritu». ⁹ O también, tras la «experiencia de fábrica», el proyecto de una «colaboración desde abajo» con Victor Bernard, director técnico de las fábricas de Rosières, haciendo un llamamiento a los obreros a que presten atención a su tiempo de trabajo, a que expresen su sufrimiento durante ese tiempo, pero también sus alegrías, para leerse en su condición, de manera que puedan «recuperar o conservar, según el caso, el sentimiento de su dignidad»: un arte de lectura que, «a fuerza de ingenio», evite alimentar la escalada del mecanismo de la fuerza social, poniendo ese mecanismo al descubierto. ¹⁰ Y no es otra la inspiración de su «programa para tiempo de guerra» como resistencia espiritual al «hitlerismo», que, a partir de 1938, marca el empeño «político» de Simone Weil: cómo «luchar bien», esto es, de manera a la vez justa y eficaz, sin dejarse corromper por el contacto de la fuerza, por su desmesura y su fatalidad. Una preocupación que se vuelve casi obsesiva en los escritos de Londres, donde sostiene que para combatir por la justicia «no basta con discernir cuál es el campo de la menor injusticia», sino que «es preciso además estar habitado por el espíritu de justicia». Un espíritu, dice, que solamente puede brotar de una «locura de amor» que «hace de la compasión un móvil mucho más poderoso que la grandeza, la gloria e incluso el honor para todo tipo de acción, incluido el combate». ¹¹ Es esta la cuestión que ha de ocuparme a continuación.

Conviene centrarse para ello en el escrito más importante de la etapa final de Londres, el texto inacabado publicado póstumamente en 1949 como *L'Enracinement*, pero que Simone Weil había encabezado, como es sabido, con el rótulo de «Preludio a una declaración de los deberes hacia el ser humano».¹² De él están tomados en su literalidad los dos sintagmas unidos en el título del presente ensayo: la compasión por la fragilidad comprendida como móvil de un nuevo patriotismo.¹³ Pues el motivo político y jurídico, por serlo asimismo «espiritual», de esta especie de memoria que es el «Preludio» (escrita a vuelapluma y a contrapelo y que su autora pretendió destinar a la comisión para el estudio de los problemas de posguerra creada en el seno de la France Combattante por el jurista René Cassin) es dar a pensar la legitimidad que había de asistir al movimiento resistente de Londres para insuflar una nueva inspiración al pueblo francés, no solo con vistas a la victoria, sino también, justamente, en orden a la reconstrucción política y moral del Estado. En la línea de su programa para tiempo de guerra, una vez abandonadas las posiciones de un pacifismo a ultranza, la preocupación de Simone Weil es determinar qué clase de sacrificio puede legítimamente reclamar para sí una colectividad histórica, de manera que la entrega que los individuos tuvieran que hacer de sus vidas a dicha colectividad responda a la exigencia de justicia.¹⁴ O acudiendo a las dos nociones clave de *L'Enracinement*: de lo que se trata es de la articulación entre «obligación» y «arraigo», entre el deber incondicionado para con *este* ser humano concreto considerado en su destino eterno y la atención también debida a las necesidades terrenas del cuerpo y del alma que ligan a *este* ser humano concreto al mundo a través del medio vital de una colectividad. La concepción del «nuevo patriotismo» reclamado por Simone Weil pretende hacerse cargo de «nuestra situación»: que «solo a través de las cosas y los seres de aquí abajo puede el amor humano penetrar hasta lo que habita detrás».¹⁵ (He denominado a esta situación nuestra, del ser humano a secas, «encarnadura». No la encarnación de lo trascendente en lo terrenal, sino la reencarnación, *en cierto modo*, de lo humano terreno en sí mismo *en* y *como* la ausencia del Bien. Como muestra el comentario de Simone Weil a la *República* de Platón, lo que está en juego aquí es un «habitar la ciudad en estado de vigilia»: una vela que hace ciertamente a la iluminación del «filósofo místico», que ha contemplado el Bien cara a cara, pero que ante todo hace al discernimiento del «ciudadano filósofo» que se separa del Bien absoluto y no lo idolatra, en favor de la consideración de los bienes relativos en su calidad de puentes o intermediarios hacia el Bien.¹⁶ En nuestro caso, la patria).

Entre los planes de la mencionada comisión para la reforma del Estado figuraba la elaboración de una declaración de deberes hacia el ser humano.¹⁷ Relegada a labores de «desbrozamiento intelectual»,¹⁸ y una vez que su propio «Proyecto de una formación de enfermeras de primera línea» hubo naufragado definitivamente entre la indiferencia o la incredulidad de sus superiores en el comisariado del Interior,

12. Para las citas de *L'Enracinement* seguimos el volumen segundo de los *Écrits de New York et de Londres* (OC V/2), en edición de R. Chenavier y P. Rolland. Pero es de interés la edición de F. de Lussy y M. Narcy, *L'Enracinement ou Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, París, Flammarion, 2014. En su «Présentation» (págs. 57-71) se informa sobre la historia del manuscrito del «Preludio», su transmisión y las circunstancias de su publicación con el título de *L'Enracinement* en la colección «Espoir», creada por Albert Camus en la editorial Gallimard. [Véase Weil, S., *Echar raíces*, Capella, J. R. (pres.), González Pont, J. C. y Capella, J. R. (trads.), Madrid, Trotta, 2014].

13. *L'Enracinement* contiene una reflexión sobre los móviles de la acción eficaz, en particular por lo que respecta a «la acción pública como modo de educación del país» (OC V/2, págs. 263 y ss.).

14. No obstante, el abandono de lo que he llamado «pacifismo a ultranza» no se traduce en la aceptación del realismo político. Muy al contrario, la resistencia espiritual al hitlerismo, que según Simone Weil debía ser determinante en la estrategia de guerra de los Aliados, significa una valoración más acendrada de esa dignidad a la que, según la joven militante pacifista, no le asistiría al individuo el derecho de renunciar.

15. OC V/2, pág. 240.

16. Se trata del escrito del período de Marsella conocido como «Dios en Platón». Pienso sobre todo en el siguiente pasaje de dicho comentario: «En suma, después de haber arrancado el alma al cuerpo, después de haber atravesado la muerte para ir a Dios, el santo debe en cierto modo encarnarse en su propio cuerpo a fin de difundir en este mundo, en esta vida terrena, el reflejo de la luz sobrenatural. A fin de hacer de esta vida terrena y de este mundo una realidad, porque hasta ese momento no son más que sueños. Le incumbe así acabar la creación. El perfecto imitador de Dios primero se desencarna, luego se encarna». Véase OC IV, *Écrits de Marseille*, 2, pág. 101. [Véase Weil, S., *La fuente griega*, Escartín, J. L. y Escartín, M. T. (trads.), Madrid, Trotta, 2005, págs. 77-124].

17. A André Cassin se deberá más tarde la redacción de la «Declaración universal de derechos del hombre», presentada en París en 1948.

18. Tareas que habían de consistir en la redacción de informes sobre los numerosos documentos procedentes de Francia, elaborados por la Resistencia «interior»,

en los que se vertían propuestas y se discutían asuntos relacionados con la reconstrucción política, jurídica, social y económica del país, entre ellos, nuevos planes de constitución. Para los detalles organizativos de la France Combattante en Londres, véase la mencionada «Présentation», págs. 11-15. Es la propia Simone Weil la que emplea la expresión «déblayage doctrinal» para referirse, con un dejo de ironía, a los planes para con ella («Présentation», pág. 17).

19. Véase OC V/2, págs. 95-105, donde dichos esbozos se presentan agrupados bajo el título de «Estudio para una declaración de las obligaciones hacia el ser humano».

20. Véase, por ejemplo, la conferencia de André Philip, jefe del comisariado del Interior, sobre «Los fundamentos jurídicos y morales de la Resistencia francesa», dada en noviembre de 1942 en Nueva York y a la que asistió Simone Weil. Para el texto, de donde tomo la cita, véase la mencionada edición de F. de Lussy y M. Narcy, págs. 425-437.

21. En carta a sus padres del 1 de marzo de 1943 escribe: «Pues mis pequeñas ideas personales y mi pequeña concepción del mundo han continuado en cierta medida, desde que estoy aquí, presentando caracteres de proliferación cancerosa» (*Écrits de Londres et dernières lettres*, pág. 232, y en la citada edición española, pág. 181).

22. Así en la propuesta que Simone Weil tituló, entre paréntesis y signos de interrogación: «(¿Texto condensado que quizá podría constituer verdaderamente el preámbulo de una declaración oficial?):»: «Hay una realidad situada fuera del mundo y que escapa a todas las facultades humanas excepto la atención y el amor. A ella responde la exigencia de bien absoluto que está siempre en el centro del corazón de todo hombre» (OC V/2, pág. 95).

23. Véase el conocido introito de *L'Enracinement*, OC V/2, págs. 111 y ss.

24. No es posible extenderse aquí sobre la crítica al derecho y a la noción de persona incardinada en el derecho natural, en contraposición a la justicia, que despliega Simone Weil en su ensayo «La persona y lo sagrado», el otro escrito fundamental del periodo londinense. Véase *Écrits de Londres et dernières lettres*, págs. 23 y ss., y las págs. 17-40 de la citada edición española.

25. OC V/2, págs. 113-114.

26. No es casual que al buscar una nueva determinación del ser-en-común del

Simone Weil buscó tomar parte en esos trabajos. Prueba de ello es el «Preludio», así como también los distintos esbozos sistemáticos para la proyectada declaración que adoptan la forma de una «profesión de fe». ¹⁹ La idea de una confesión de fe, de unos «valores universales [...] centrados en la idea fundamental del carácter sagrado de la persona humana» ²⁰ que sustentaran una nueva declaración de derechos, estaba en el ánimo de los resistentes de la Francia Libre, que sin duda pretendían emular el espíritu de los constituyentes de 1789. Sin embargo, la «pequeña concepción del mundo» ²¹ de Simone Weil, resumida en los dos artículos fundamentales de «su» profesión de fe (una realidad, Bien absoluto que no ejerce ni padece la fuerza y cuya existencia consiste en estar ausente aquí abajo, en ser ajena al mundo sometido a la necesidad; y el deseo de bien que habita en la parte más secreta del alma humana y atestigua esa realidad extraña), ²² establece la precedencia de la obligación incondicionada sobre el derecho, ²³ que junto con las nociones de «persona» y «democracia» pertenece a una región intermedia: siendo las tres «totalmente ajenas, por sí mismas, a lo sobrenatural», están solo «un poco por encima de la fuerza bruta». ²⁴ Pero sobre todo recalca la dependencia del derecho con respecto al Estado. Y es esto lo que nos interesa ahora para recapitular la argumentación de Simone Weil: la sustitución, por así decir, de la tríada derecho-persona-Estado por otra formada por las nociones de «obligación», «necesidad» (*besoin*) y... «patria». Para llegar a esta, organizaré mi exposición en tres momentos, dedicados respectivamente a las nociones de «colectividad» y «arraigo», a la crítica del Estado y la anagnórisis de la historia moderna de Francia, y a la concepción de un nuevo patriotismo.

Si leemos con detenimiento las primeras páginas de *L'Enracinement*, comprobamos que el lazo entre obligación y necesidad (que «la obligación no se cumple más que si el respeto es efectivamente expresado, de manera real y no ficticia; [y que] solo puede serlo por el intermedio de las necesidades terrenas del hombre») ²⁵ está entreverado a su vez con la justa relación entre individuo y colectividad. ²⁶ Así advierte: «La obligación solo vincula a los seres humanos. No hay obligaciones para con las colectividades como tales». ²⁷ Pero, una vez reconocidas las «necesidades de la vida de aquí abajo», físicas y morales, análogas al hambre, como «materia» diríamos de la obligación hacia el ser humano, se sigue que «se debe respeto a una colectividad, sea la que sea (patria, familia o cualquier otra), no por ella misma, sino como alimento de un cierto número de almas humanas». ²⁸ En tiempo de guerra, cuando la existencia de la colectividad está amenazada, ese respeto podría llegar al «sacrificio total» del individuo, pero eso no quiere decir que «la colectividad esté por encima del ser humano». ²⁹ Anticipando implícitamente la noción de arraigo y sus posteriores consideraciones sobre la patria, Simone Weil aduce dos razones del respeto a la colectividad. En primer lugar, cada colectividad es única: «El alimento que una colectividad proporciona al alma de quienes son sus miembros no tiene equivalente en el universo entero». ³⁰ Pero, justo por eso, no se le debe «más

que un respeto análogo al que se debe al alimento».³¹ Por otra parte, «por su duración», la colectividad «ya penetra en el futuro» y «tiene sus raíces en el pasado». Sobre todo, la dimensión del pasado, la pervivencia en el tiempo, es decisiva en cuanto al alimento espiritual de sus miembros y a la vivencia del destino eterno del ser humano:

[La colectividad] constituye el único órgano de conservación de los tesoros espirituales juntados por los muertos, el único órgano de transmisión mediante el cual los muertos pueden hablar a los vivos. Y la única cosa terrena que tiene una ligazón directa con el destino eterno del hombre es la irradiación, transmitida de generación en generación, de aquellos que supieron tener plena conciencia de ese destino.³²

Siguiendo con la analogía del sustento, que conduce enseguida a la definición y enumeración de las necesidades del alma, Simone Weil señala de pasada tres posibilidades: que, en vez de servir de alimento, la colectividad «se coma las almas»; que proporcione «un alimento insuficiente»; o que la colectividad esté muerta y que, «sin devorar las almas, tampoco las alimente». La colectividad es, por tanto, el medio sustentador de los individuos, pues mantiene viva la memoria de su destino eterno atendiendo a sus necesidades físicas y morales de vivientes. Cada colectividad es una «vividura»³³ única, un modo único de saberse vivir los individuos unos con otros, en una continuidad en el tiempo y en la luz, o el aire, de una «inspiración».

Que las necesidades del alma solo pueden desenvolverse en el medio de una colectividad es lo que se pone de manifiesto con la última de ellas: el arraigo, *enracinement*, la necesidad de echar raíces:

Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos de futuro. Participación natural, esto es, que comportan automáticamente el lugar, el nacimiento, la profesión, el entorno. Cada ser humano necesita tener múltiples raíces. Tiene necesidad de recibir la casi totalidad de su vida moral, intelectual, espiritual a través de los medios de los que forma parte naturalmente.³⁴

Una participación «natural», esto es, espontánea, que se genera en la misma actividad consciente de los individuos en «medios» distintos, a través de «múltiples raíces» (lugar, nacimiento, profesión, entorno...)³⁵ Por esta naturalidad entiende Simone Weil el mundo percibido y vivido, un *Lebenswelt*, o como dice ella, «el universo que rodea»³⁶ al individuo, de forma eminente al trabajador, cuya actividad consiste en *leer* ese mundo. El contacto con el mundo se realiza, *naturalmente*, en y como una multiplicidad de medios; el mundo es el cruce y la articulación de lecturas superpuestas: trabajo de la *cultura*. Lejos de consistir en la fijación a un suelo, el arraigo significa la multiplicación de los contactos, el intercambio y la influencia entre medios distintos. La naturalidad de su «estar en casa», de su

hombre, Simone Weil emplee aquí, con toda intención, el término «colectividad», que por tanto hay que deslindar con todo rigor de «lo colectivo», del ídolo social, que ella identifica con el Estado. Tampoco habla, desmarcándose de la «Revolución nacional» «petainista», de «comunidad».

27. OC V/2, pág. 112.

28. *Ibidem*, pág. 115.

29. *Ibidem*, pág. 116.

30. *Ibidem*, pág. 115.

31. *Ibidem*, pág. 116.

32. *Idem*.

33. Empleo la feliz expresión del historiador y filólogo Américo Castro, para quien la «vividura» es la conciencia de sentirse existiendo en una morada vital.

34. OC V/2, págs. 142-143.

35. *Idem*.

36. *Ibidem*, pág. 145.

37. *Ibidem*, pág. 142.

38. Sin solución de continuidad, ni ningún otro tipo de indicación, los principales temas que se van articulando a partir de allí son: la necesidad de repensar la noción de «patria»; la revisión de la historia de Francia a la luz del crecimiento del Estado como único objeto de apego nacional; la doble misión del movimiento de Londres de encontrar y difundir una inspiración entre el pueblo francés; la idea de una *contrahistoria* que preste atención a los vencidos que desaparecen de la Historia, y el esbozo de los fundamentos de una nueva civilización *cristiana* en la que la vida profana estuviera impregnada por la luz de lo sagrado y cuyo centro lo ocuparía la espiritualidad del trabajo. Una «pequeña concepción del mundo», ciertamente, que en realidad supone, como las *Reflexiones* de 1934, un ambicioso programa de pensamiento y acción: la «segunda gran obra» de Simone Weil.

39. OC V/2, pág. 192.

40. Roma es para Simone Weil el Estado propagador de desarraigo por excelencia. En *L'Enracinement* escribe: «Los romanos eran un puñado de fugitivos que se aglomeraron artificialmente en una ciudad; hasta tal punto privaron a las poblaciones mediterráneas de su vida propia, de su patria, de su tradición, de su pasado, que la posteridad los ha tomado, ateniéndose a su propio testimonio, por los fundadores de la civilización en esos territorios» (*Ibidem*, págs. 146-147).

41. «Quelques réflexions sur les origines de l'hitlérisme» (OC II, *Écrits historiques et politiques*, 3, pág. 171). [Véase en la edición española citada de *Escritos históricos y políticos*, págs. 226-270].

42. OC V/2, pág. 204.

être chez soi, no es el encerramiento en sí sino la apertura, la permeabilidad, la aeración.

Una vez enunciado el arraigo como «la necesidad quizá más importante y más desconocida del alma humana» y «una de las más difíciles de definir»,³⁷ en el «Preludio» se continúa con un estudio del desarraigo o desraizamiento (*déracinement*) contemporáneo; primero, como es sabido, en dos secciones más breves sobre el «desarraigo obrero» y el «desarraigo campesino»; luego, en otra más extensa que responde al titulillo, añadido al margen por Simone Weil, de «Desarraigo y nación».³⁸ La nación que, como se dice enseguida, ha sustituido a todas las demás colectividades «que corresponden a territorios»: «La nación, es decir, el Estado». Para dictaminar enseguida la etiología de esta enfermedad del desarraigo, «la más peligrosa» de nuestras sociedades: «Puede decirse que en nuestra época el dinero y el Estado habían reemplazado a todos los demás apegos».³⁹ Ya sea por estos dos factores característicos del proceso de la civilización moderna, que actúan de forma sorda pero corrosiva, ya sea por la violencia más manifiesta y brutal de la conquista militar o el dominio colonial, con el desarraigo los individuos pierden el suelo nutritivo de la colectividad (sobre todo, el alimento del pasado y de la continuidad en el tiempo) y quedan física y moralmente a la intemperie, entregados al desnudo mecanismo de la fuerza (a una especie de eterno retorno de lo mismo: la monotonía de la violencia). El desarraigo es la devastación del imperio de la fuerza.

Al Estado moderno como elemento hegemónico de la idolatría de la fuerza había dedicado Simone Weil su ensayo *Algunas reflexiones sobre los orígenes del hitlerismo*, de finales de 1939. La tesis allí defendida, conscientemente polémica y audazmente apoyada en la analogía con la expansión de la República romana,⁴⁰ es que el hitlerismo debe su origen a «la idea del Estado centralizado, [d]el Estado como fuente única de autoridad y objeto exclusivo de devoción».⁴¹ Esta misma reflexión, destinada entonces a una relectura crítica de la «civilización» occidental que contribuyera a una resistencia moralmente legítima contra la «barbarie» nazi, es ahora continuada en el «Preludio» a favor de «una nueva concepción de la patria» que sea ajena a la idea de grandeza nacional. «El Estado es una cosa fría que no puede ser amada; pero mata y abole todo lo que podría serlo; así uno está forzado a amarlo, porque no hay más que él. Tal es el suplicio moral de nuestros contemporáneos».⁴² El Estado moderno se ha convertido en el único apego colectivo, en «lo colectivo» por excelencia. Ha vaciado de sustancia moral cualquier colectividad, aniquilando toda vividura, toda forma espontánea de enraizamiento. Frente a la multiplicidad de los medios portadores de vida, característica del arraigo, el Estado crece en la falta de aeración: es esencialmente generador de desarraigo. Representa el tipo de colectividad que «se come las almas».

Es esto lo que Simone Weil intenta mostrar haciendo una recapitulación de la historia moderna de Francia: el sojuzgamiento por las armas de los territorios «franceses» del interior al Estado centralizado (esa «maquinaria con tendencias totalitarias» diseñada por el cardenal Richelieu y progresivamente perfeccionada por Luis XIV, la Convención y el Imperio mediante el recurso a la guerra externa, «pues el prestigio superior de la nación está ligado a la evocación de la guerra»)⁴³ y, ya en los siglos XIX y XX, la expansión colonial. Quien mire hacia atrás a esta historia del acrecentamiento de la grandeza nacional y lo haga sin estar completamente imbuido por una «idolatría sin amor»,⁴⁴ por «esa idolatría de sí mismo que nos ha sido legada con el nombre de patriotismo»,⁴⁵ no podrá evitar, según Simone Weil, un sentimiento de vergüenza. («Hacer memoria» de la historia de la civilización no es otra cosa que asumir esta vergüenza: reconocer en esa historia la historia misma de la barbarie y la violencia).⁴⁶

Pero la autoanagnórisis de Francia habrá de pasar, además, por asumir la «vergüenza pública» del hundimiento súbito de 1940, la experiencia de «un pueblo que ha abierto la mano y ha dejado la patria caer al suelo».⁴⁷ Y, sin embargo, es justamente «el aniquilamiento momentáneo de Francia en cuanto nación» lo que podría ser ocasión, momento propicio, de que «vuelva a ser entre las naciones lo que fue y lo que desde hace tiempo se esperaba que volviera a ser, una inspiración».⁴⁸ Y de que lo sea en medio de la guerra, antes de que con la victoria se convierta de nuevo en una nación. Es en ese intervalo entre la derrota y la victoria donde se juega el sentido de la victoria (si se vence movidos o no por el «espíritu de justicia»). En ese ínterin, «la realidad de Francia se ha hecho sensible a todos los franceses por la ausencia».⁴⁹ Esa concreta realidad, que se ha hecho sensible por «el frío y el hambre», entrando «por la carne hasta el fondo del alma»,⁵⁰ es la «patria».

Simone Weil pide pensar la noción de patria «por primera vez».⁵¹ Un patriotismo que no esté supeditado al Estado, antes bien, que resista a la fascinación del Estado y de lo colectivo. En lugar del prestigio de la fuerza, el móvil de este nuevo patriotismo será la compasión: «una espiritualización de los sufrimientos padecidos» que puede «transfigurar incluso los sufrimientos más carnales, el frío, el hambre».⁵² La compasión por la patria sería entonces la conciencia dolorosa de «las frágiles posibilidades terrenas de belleza, de felicidad y de plenitud».⁵³ Es la condición terrena, incompleta, frágil y pasajera, de la patria lo que puede hacer de ella un objeto de amor, no de adoración o apego:

Ese sentimiento de punzante ternura por una cosa bella, preciosa, frágil y perecedera, tiene un calor distinto al de la grandeza nacional. La energía con la que está cargado es perfectamente pura. [...] El pensamiento de la debilidad puede inflamar el amor tanto como el de la fuerza, pero se trata de una llama de pureza bien distinta. La compasión

43. *Ibidem*, pág. 224.

44. *Ibidem*, pág. 216.

45. *Ibidem*, pág. 226.

46. Un gesto, una actitud y una lectura, en fin, que Simone Weil comparte con Walter Benjamin, entre otros.

47. OC V/2, pág. 193. Sería de interés comparar el análisis que hace Weil de los motivos profundos de la debacle de Francia con el de otros testigos de los acontecimientos. Me permito mencionar aquí dos. El del historiador francés Marc Bloch, *L'étrange défaite. Témoignage écrit en 1940* (París, Gallimard, 1990), quien fue ejecutado en 1944 por pertenecer a la Resistencia. Y el del periodista y escritor español Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia* (Barcelona, Libros del Asteroide, 2014), que aporta la perspectiva del «patriota liberal» republicano exiliado tras la guerra civil.

48. *Ibidem*, pág. 269. Una inspiración que Simone Weil reconoce, por ejemplo, en el momento revolucionario en el que la nación se identificó con «la embriaguez [¡] de la soberanía nacional», y que rastrea en general en una «tradición revolucionaria», «en la parte más o menos subterránea de la historia de Francia» (*Ibidem*, pág. 201).

49. *Ibidem*, pág. 242.

50. *Ibidem*, pág. 253. Recordemos aquí las palabras que le escribía Simone Weil a su amiga Simone Pétrement, una especie de profecía autocumplida sobre sí misma: «Las fatigas de mi cuerpo y de mi alma se transformarán en alimento en medio de un pueblo que tiene hambre» (S. Pétrement, *La vie de Simone Weil*, II, 1934-1943, París, Fayard, 1973, pág. 360). [Puede leerse la biografía en español: *Vida de Simone Weil*, Díez del Corral, F. (trad.), Madrid, Trotta, 1997].

51. *Ibidem*, pág. 194.

52. *Ibidem*, pág. 252.

53. «Luttons-nous pour la justice?», en *Écrits de Londres et dernières lettres*, ed. cit., pág. 56.

54. OC V/2, pág. 251.

55. *Ibidem*, pág. 240.

56. *Ibidem*, pág. 241.

57. *Idem*.

58. *Idem*.

59. *Ibidem*, pág. 243.

60. A esta cuestión he dedicado mi trabajo «Une politique de la kénose»: *Cahiers Simone Weil*, XXXVIII/3 (septiembre de 2015), págs. 227-239.

61. «Una criatura razonable es una criatura que contiene en sí el germen, el principio, la vocación de la decreación» («Cahier VI» (K6), OC VI, *Cahiers*, 2, pág. 384). La locura de amor es la verdadera sensatez.

62. El conocido himno de la Carta a los Filipenses.

63. «Luttons-nous pour la justice?», en *Écrits de Londres et dernières lettres*, ed. cit., pág. 56.

64. «L'Iliade ou le poème de la force», OC II, *Écrits historiques et politiques*, 3, pág. 251. [Véase la ya citada *La fuente griega*, págs. 15-43, con traducción de A. López y M. Tabuyo].

65. OC V/2, pág. 252.

por la fragilidad va siempre unida al amor por la verdadera belleza, porque sentimos vivamente que las cosas verdaderamente bellas deberían tener asegurada una existencia eterna, y no la tienen.⁵⁴

Lo que enseña la compasión por la patria (lo citábamos más arriba) es que «solo a través de las cosas y los seres de aquí abajo puede el amor humano penetrar hasta lo que habita detrás».⁵⁵ Hay que aceptar nuestra situación, esa encarnadura «que nos somete a obligaciones absolutas hacia cosas relativas, limitadas e imperfectas».⁵⁶ Y si es verdad que «la obligación hacia la patria se impone como una evidencia»,⁵⁷ también lo es que esa obligación no es idolatría; «no constriñe a darlo todo siempre; solo constriñe a darlo todo a veces».⁵⁸

Justamente, la patria no es un absoluto. Es un medio vital que coexiste con otros medios de arraigo. Como tal, es mediación de otros bienes y, con ellos, en atención a las necesidades físicas y morales de este hombre concreto, el medio terreno donde cumplir las obligaciones para con el destino eterno del ser humano. Formado por bienes y males, este medio no es «el mejor posible», pero existe, «y tal cual es debe ser preservado como un tesoro a causa del bien que contiene».⁵⁹ Muy especialmente por lo que respecta al pasado. No un pasado glorioso, no la «envoltura histórica» que reluce como una pátina con los prestigios de la fuerza. Lo que hay que amar del pasado es la «patria muda, anónima, desaparecida». Principio de lectura de una «contra-historia»: a contrapelo de la Historia con mayúscula y entre líneas de las lecturas consagradas por la fuerza.

El «nuevo patriotismo» que pide Simone Weil surge del fondo de la desgracia del país, no del orgullo de su grandeza histórica, de la grandeza sida o de la que se promete, en un futuro que habrá de ser más grandioso que todo pasado y todo presente. Solo puede estar subordinado a la justicia un patriotismo que brota del vaciamiento, de la kénosis de toda grandeza.⁶⁰ De un abajamiento consentido. De una decreación que es «locura de amor» razonable.⁶¹ La locura de amor, leemos en otro de los escritos de Londres, «obliga [*contraint*] a abandonarlo todo por la compasión, y, como dice san Pablo de Cristo, a vaciarse».⁶² Y continúa Simone Weil: «En medio mismo del sufrimiento injustamente infligido, ella hace que consintamos sufrir la ley universal que expone a toda criatura de este mundo a la injusticia».⁶³ Pero ese consentimiento no es aceptación de la fuerza. Al contrario. Recordemos el final del comentario de Simone Weil sobre la *Iliada*: «No es posible amar y ser justo más que si se conoce el imperio de la fuerza y se sabe no respetarlo».⁶⁴ La compasión es conocimiento, pues «tiene los ojos abiertos al bien y al mal y encuentra, tanto en uno como en otro, razones de amar. Es el único amor aquí abajo que sea verdadero y justo».⁶⁵

Las páginas de *L'Enracinement* dedicadas a la patria están traspasadas por la misma piedad que embarga a Jaffier, el personaje de *Venecia*

salvada, ante la frágil realidad de la ciudad, a punto de sucumbir a la conjuración.⁶⁶ Nacen de la misma compasión por las civilizaciones destruidas que inspirara los dos ensayos sobre el país de Oc,⁶⁷ cuyos habitantes, recuerda ahora su autora, «estaban animados por un patriotismo intenso hacia aquello que denominaban su “lenguaje”, palabra con la que designaban la patria».⁶⁸ Los trovadores occitanos, dice en uno de esos textos, expresaban la alegría «de una manera tan pura que, a través de ella, traslucía el dolor punzante, el dolor inconsolable de la criatura finita». Como en estos versos:⁶⁹

*Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra·l rai
que s'oblid'e-s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai.*

66. Véase S. Weil, *Poèmes suivis de Venise sauvée*, Gallimard, París, 1968. [En español tenemos la edición con el mismo título: *Poemas seguidos de Venecia salvada*, Muñoz Fernández, M. (trad., pres. y nn.), Madrid, Trotta, 2006].

67. «L'agonie d'une civilisation vue à travers un poème épique» (1940-1941) y «En quoi consiste l'inspiration occitanienne?» (1942), OC IV, *Écrits de Marseille*, 2, págs. 403-413 y 414-424, respectivamente.

68. OC V/2, pág. 198.

69. OC IV, *Écrits de Marseille*, 2, pág. 421. Simone Weil cita (pero en francés) los primeros versos del poema «La lauzeta» («La alondra»), el canto más célebre del trovador limusino Bernat de Ventadour (o Ventadorn), de la segunda mitad del siglo XII. Una traducción castellana sería: «Cuando a la alondra veo mover | de alegría sus alas contra el rayo, | que se olvida y deja caer | por la dulzura que en el corazón le va».

Josep Otón

ISCREB
joton@xtec.cat

Vulnerabilidad y violencia en el «Prologue» de Simone Weil

Vulnerability and violence in Simone Weil's "Prologue"

Resumen

Al marchar hacia el exilio, la filósofa Simone Weil escribió un texto enigmático, *Prologue*, que pone de manifiesto dos cuestiones: la importancia de la vulnerabilidad en su vida y en su obra (cuestión que teorizó a través del concepto «desdicha») y el clima de violencia de esa época (que define con la idea de «fuerza»). La búsqueda de la *verdad* contribuye a esclarecer la relación entre vulnerabilidad y violencia.

Palabras clave

Simone Weil, *Prologue*, vulnerabilidad, violencia, desdicha, fuerza, verdad.

Abstract

When going into exile, philosopher Simone Weil wrote an enigmatic text, "Prologue", which reveals the importance of vulnerability in her life and in her works – an issue she theorized through the concept of 'disgrace' – and the climate of violence of her time that she defines with the idea of 'force'. The search for the 'truth' contributes to clarifying the relationship between vulnerability and violence.

Keywords

Simone Weil, *Prologue*, vulnerability, violence, disgrace, force, truth.

Recepción: 17 de octubre de 2019
Aceptación: 29 de octubre de 2019
Aurora n.º 21, 2020, págs. 104-116

1. Una mujer vulnerable en una época violenta

La vida de Simone Weil (1909-1943) transcurre en uno de los períodos más turbulentos de la historia reciente de Europa, y la pensadora fue testigo de los principales acontecimientos de la primera mitad del siglo xx: la Primera Guerra Mundial, el estalinismo, la crisis de 1929, el fascismo y el nazismo, la guerra civil española y, finalmente, la Segunda Guerra Mundial.

El pensamiento de Weil no es ahistórico, ajeno a las vicisitudes que se ensañaron con Europa, en general, y con los más vulnerables, de una manera más particular. Weil compaginó la docencia en institutos de secundaria con una intensa labor en el ámbito sindical. Luchadora infatigable en favor de la causa de los oprimidos, estuvo impartiendo cursos para los obreros, participó en manifestaciones y, a través de sus escritos, ofreció unas lúcidas reflexiones sobre la situación internacional y el futuro del proletariado.

Los primeros años de su vida estuvieron marcados por su frágil salud. Pronto aprendió a ser consciente de su propia vulnerabilidad, de los límites impuestos por su endeble cuerpo. Además, durante su infancia, su padre, médico de profesión, fue movilizado para atender a los heridos de la Primera Guerra Mundial. Este hecho les obligó a cambiar en repetidas ocasiones de residencia. El contacto con las desventuras derivadas de la guerra generó en ella un altruismo que le acompañó a lo largo de toda su vida.

Asimismo, compartía genialidad con su hermano. El testimonio de André Weil, matemático miembro del grupo Bourbaki, permite entender la compleja personalidad de Simone y su implicación casi enfermiza en la defensa de los desfavorecidos.

De niños fuimos inseparables; pero yo era el hermano mayor y ella la hermana pequeña. Luego, rara vez estuvimos juntos y siempre nos dirigíamos el uno al otro en tono de broma, dada su natural alegría y buen humor, como lo han atestiguado todos los que la han conocido, que conservó incluso cuando la miseria del mundo le añadió un fondo de invencible tristeza. En verdad, tuvimos pocas conversaciones serias. A pesar de que las alegrías y las angustias de su adolescencia me han sido totalmente ajenas y de que, más tarde, su comportamiento a menudo me ha parecido, por cierto no sin razón, un desafío a la sensatez, siempre hemos estado lo suficientemente cerca como para que nada de lo que le atañía me haya sorprendido nunca. Solo exceptuaré su muerte, que no me esperaba, ya que confieso haberla creído indestructible, y haber entendido demasiado tarde que su vida se desarrolló según sus propias leyes y terminó de la misma manera. De su trayectoria no he sido más que un lejano espectador.¹

Simone Weil fue discípula de Alain (Émile-Auguste Chartier) en la École Normale Supérieure y estudió filosofía en la Sorbonne, donde coincidió con Simone de Beauvoir. Weil se graduó siendo la número uno de su promoción, seguida por Beauvoir. En sus memorias, la escritora existencialista hace referencia a un encuentro con Simone Weil que, de nuevo, pone de manifiesto el desvelo de esta pensadora por el sufrimiento humano.

Mi obstinación me impidió sacar provecho de mi encuentro con Simone Weil. Al mismo tiempo que preparaba la Normale, cursaba también en la Sorbonne para los mismos títulos que yo. Me intrigaba por su reputación de gran inteligencia y su curiosa forma de vestir; deambulaba por el patio de la Sorbonne, escoltada por una verdadera banda de antiguos alumnos de Alain; en uno de los bolsillos del chaquetón llevaba siempre un número de *Libres Propos*, y en el otro, un ejemplar de *L'Humanité*. Por aquel entonces una hambruna acababa de devastar China, y me contaron que, al enterarse de la noticia, se había echado a llorar. Unas lágrimas que me obligaron a respetarla más aún que sus dotes filosóficas. Pues envidiaba un corazón capaz de latir a través del universo entero. Un día logré acercarme a ella. No sé cómo entablamos conversación; afirmó de manera tajante que solo una cosa importaba hoy: una revolución que permitiera comer a todo el mundo;

1. Weil, A., *Memoria de aprendizaje*, Tres Cantos, Nivela, 2002, pág. 13.

2. Beauvoir, S., *Mémoires d'une jeune fille rangée*, París, Gallimard, 1958, págs. 330-331.

3. Trotsky, L., «La Quatrième Internationale et l'URSS» en *La Vérité*, París, 13 de octubre de 1933.

yo le contesté, de forma no menos tajante, que el problema no era lograr la felicidad de los hombres, sino dar un sentido a su existencia. Mirándome de arriba abajo, me dijo: «Ya se ve que nunca has tenido hambre»; y hasta aquí llegaron nuestras relaciones. Me di cuenta de que me había catalogado como «una pequeña burguesa espiritualista», lo que me irritaba [...]. Me creía liberada de mi clase.²

De origen judío, formada en el más puro espíritu agnóstico y laico, Simone Weil hizo gala de su valentía intelectual y política al no rendirse jamás ante las presiones de nadie. Su leal adhesión a la verdad no le permitió someterse servilmente a ningún tipo de doctrina indiscutible. Sin renunciar a la erudición académica, hizo oír su voz incisiva, inconformista y desconcertante en los más diversos foros. Su tenaz búsqueda de autenticidad le generó una insatisfacción constante que le hacía rechazar las ideologías fabricadas desde el poder. Asumió la agotadora tarea de cuestionarlo todo, aunque ello le supusiera el precio de la incompreensión y la condena a la soledad. De ahí el recelo que Weil suscita entre los que, demasiado instalados en sus convicciones, se refugian en presuntas certezas.

Así, aunque comprometida firmemente en la lucha por los derechos del proletariado, no escatimó críticas a la flamante Unión Soviética que ensayaba llevar a la práctica las revolucionarias teorías de Karl Marx. En opinión de Weil, no se estaba aplicando un socialismo auténtico, sino un nuevo sistema de opresión social. Esta actitud le valió las críticas del propio León Trotsky, que arremetió contra ella atribuyendo el origen de sus ideas a sus carencias personales.

Desesperada por sus «desgraciadas experiencias», Simone Weil encontró consuelo en una nueva misión: defender su personalidad contra la sociedad. Fórmula del antiguo liberalismo, refrescada por un barato entusiasmo anarquista [...] a ella y a sus afines les hacen falta muchos años para liberarse de los prejuicios pequeñoburgueses más reaccionarios. Evidentemente, sus nuevos puntos de vista han encontrado cobijo en el órgano que tiene por título de manera claramente irónica *La révolution prolétarienne*.³

Movida por la desconfianza hacia las diferentes interpretaciones oficialistas, optó por ser testigo directo de la realidad y así reflexionar desde la propia experiencia, renunciando a las informaciones de segunda mano. Reticente a permanecer espectadora de la historia, participó activamente en los acontecimientos más relevantes de su época y acudió a los escenarios de los conflictos: a pesar de su ascendencia judía, se arriesgó a viajar a Alemania para conocer la situación de dicho país subyugado por el régimen hitleriano; abandonó sus clases de filosofía para trabajar en una fábrica en plena crisis económica de los años treinta; se alistó en las milicias anarquistas durante la guerra civil española; y colaboró con la Resistencia francesa para combatir la ocupación nazi.

Esta vida tan intensa y tan comprometida con la realidad dio lugar a un discurso filosófico reflejado en una ingente producción literaria, que no fue publicada hasta después de su prematura muerte, a los 34 años. Con frecuencia, Weil recurre a la paradoja y a la metáfora para articular un pensamiento sorprendente y caleidoscópico. Su obra, póstuma, inacabada, fragmentaria y poco sistemática, resulta difícil de interpretar. Además, es tan extensa, diversa y dirigida a públicos tan diferentes que no está exenta de contradicciones, cuando menos, aparentes.

2. Prologue

Uno de los textos más enigmáticos de Simone Weil es el conocido con el nombre de *Prologue*.⁴ Se trata de un breve relato que describe un encuentro con un misterioso personaje. El texto rezuma cierto romanticismo al presentar un amor casi imposible. Una lectura más atenta apunta hacia una interpretación místico-religiosa.⁵ Pero también da pie a analizar la confluencia de la vulnerabilidad y la violencia en el pensamiento de esta autora.

Entró en mi habitación y dijo: «Criatura miserable, que no comprendes nada, que no sabes nada. Ven conmigo y te enseñaré cosas que ni siquiera te imaginas». Le seguí.

Me llevó a una iglesia. Era nueva y fea. Me condujo hasta el altar y me dijo: «Arrodíllate». Yo le respondí: «No he sido bautizada». Él me dijo: «Cae de rodillas con amor en este lugar, en este lugar en el que está la verdad». Obedecí.

Me hizo salir y subir hasta una buhardilla desde la que se veía, por la ventana abierta, toda la ciudad, algunos andamios de madera, el río donde descargaban los barcos... Me hizo sentarme.

Estábamos solos. Él hablaba. A veces entraba alguien, se mezclaba en la conversación y luego se iba.

Ya no era invierno, pero aún no había llegado la primavera. Las ramas de los árboles estaban desnudas, sin brotes, en el aire frío y lleno de sol.

La luz aumentaba, resplandecía, disminuía, después las estrellas y la luna entraban por la ventana. Después, de nuevo llegaba la aurora.

A veces él callaba, sacaba pan de un armario y lo compartíamos. Aquel pan tenía el verdadero sabor del pan. Nunca he vuelto a encontrar ese sabor.

Me servía y se servía vino que tenía el sabor del sol y de la tierra en la que estaba construida esa ciudad. A veces nos tumbábamos en el suelo de la buhardilla, y la dulzura del sueño caía sobre mí. Después, me despertaba y bebía la luz del sol.

4. Según Manuel Sacristán, es un texto fundamental para la comprensión del pensamiento de esta autora, hasta el punto de que, en su reseña de la edición francesa de *La connaissance surnaturelle*, lo traduce íntegramente y añade que, probablemente, era la primera vez que se publicaba un texto weiliano en español (Sacristán, M., *Papeles de filosofía. Panfletos y materiales II*, Barcelona, Icaria, 1984, pág. 474).

5. He planteado la dimensión religiosa del *Prologue* en Otón, J., *Simone Weil, el silencio de Dios*, Barcelona, Fragmenta, 2008.

6. Weil, S., *El conocimiento sobrenatural*, Madrid, Trotta, 2003, págs. 11-12.

7. Weil, S., *Cuadernos*, Madrid, Trotta, 2001, págs. 857-858.

8. Weil, S., *Cahiers (février 1942-juin 1942)*, *Œuvres Complètes*, vol. VI, tomo 3, París, Gallimard, 2002, pág. 445. Según Selma Weil, Simone entregó siete cuadernos escritos en Nueva York a sus padres antes de embarcar hacia Londres. Después de su muerte, en agosto de 1943, los Weil encontraron dos hojas sueltas intercaladas en el primero de los cuadernos. Se trataba de un borrador del *Prologue* con tachones y correcciones y, por tanto, presumiblemente era la versión original del texto. Luego, en 1951, se sorprendieron gratamente al verlo reproducido en los cuadernos de Marsella que Simone había confiado a Gustave Thibon. Al leer que se trataba del comienzo de un libro, se sintieron confirmados en su iniciativa de publicar los cuadernos de su hija y el *Prologue* en concreto (*Ibidem*, pág. 446).

Me había prometido una enseñanza, pero no me enseñó nada. Hablamos de todo tipo de cosas, sin orden ni concierto, como hacen los viejos amigos.

Un día, me dijo: «Ahora vete». Caí de rodillas, me abracé a sus piernas, le supliqué que no me echara. Pero me empujó a la escalera. La bajé sin saber nada, con el corazón hecho pedazos. Caminé por las calles. Después, me di cuenta de que no sabía en absoluto dónde se encontraba aquella casa.

Nunca he tratado de encontrarla. Comprendí que había venido a buscarme por error. Mi lugar no está en esa buhardilla. Está en cualquier lugar, en un calabozo, en uno de esos salones burgueses llenos de adornos estúpidos y de terciopelo rojo, en la sala de espera de una estación. En cualquier lugar, pero no en esa buhardilla.

A veces no puedo evitar, con temor y remordimiento, repetirme algo de lo que él me dijo. ¿Cómo saber si lo recuerdo exactamente? Él no está ahí para decírmelo.

Sé perfectamente que no me ama. ¿Cómo podría amarme? Y sin embargo, en el fondo de mí, algo, un punto de mí misma, no puede dejar de pensar, temblando de miedo, que quizá, a pesar de todo, me ama.⁶

Para entender el significado de un texto tan paradójico como *Prologue*, resulta imprescindible conocer las coordenadas biográficas weilianas que, a su vez, reflejan el dramatismo de la coyuntura histórica.

A punto de huir de Francia para exiliarse en los Estados Unidos, y sabiendo que era un momento decisivo de su vida, Simone Weil entregó al pensador católico Gustave Thibon unos cuadernos de notas personales, conocidos con el nombre de *Cahiers* y redactados durante la estancia en Marsella. Se supone que acababa de elaborar esta composición breve, escrita en un estilo que combina prosa y poesía, a la que ella, en un primer momento, no puso título.

Weil incluyó este borrador en la última página de los *Cahiers* de Marsella⁷ con una nota que decía: «Comienzo del libro (el libro que incluirá estos pensamientos y otros muchos)», dando a entender que su intención era publicar algún día las ideas recogidas en dichos cuadernos. Luego copió el texto al final del primer cuaderno que le acompañó en su exilio y le puso por título *Prologue*.⁸ Las anotaciones redactadas durante el viaje a los Estados Unidos fueron reunidas y publicadas en *La connaissance surnaturelle*.

Las dos versiones son prácticamente idénticas. En la primera aparece una frase relacionada con el mobiliario del desván que no está incluida en los cuadernos de Nueva York: «En la buhardilla no había más que una mesa y dos sillas. Me pidió que me sentara». También hay que advertir que en la versión castellana de los *Cahiers* de Marsella hay un error de traducción que se puede interpretar como una

diferencia, cuando en realidad no lo es. Así al final del texto se pregunta: «¿Cómo voy a amarlo yo?», en vez de: «¿Cómo podría amarme?».

Weil relata una experiencia íntima, pero seguramente no se trata de una descripción de un hecho real vivido por la autora, sino de una reelaboración posterior a partir de datos biográficos. Sin duda, y su familia así lo corrobora, el episodio narrado sucede en lugares frecuentados por ella. La buhardilla corresponde a la casa de sus padres, en la calle Auguste Comte de París; era su lugar de trabajo y de reflexión. El río donde descargaban los barcos es el Sena; Weil paseaba a menudo por sus márgenes. Según su madre, la iglesia nueva y fea estaba situada cerca de la fábrica donde trabajó, y la visitó en diversas ocasiones. También podría tratarse de la iglesia moderna de Santa Maria degli Angeli de Asís en cuyo interior se encuentra la Porciúncula, un lugar clave en el itinerario espiritual de Weil.

Los salones burgueses repletos de adornos estúpidos y decorados con terciopelo rojo serían el recibidor del despacho de Edmond Bloch, abogado defensor de su hermano André, acusado de insumisión por negarse a prestar el servicio militar. Y la sala de espera de una estación estaría basada en la de Ruan, otro lugar de mal recuerdo para Simone. Allí pasó muchas horas mientras esperaba el tren después de visitar a su hermano recluido en el penal militar de dicha ciudad. También hay que destacar las referencias explícitas a la naturaleza (el sol, los árboles, las estaciones, las estrellas, la luna, la luz), un elemento muy importante en el pensamiento Weil.

3. Vulnerabilidad

«Criatura miserable, que no comprendes nada, que no sabes nada». El comienzo del *Prologue* llama la atención sobremanera. Son palabras de una gran dureza. Transmiten desprecio y maltrato por parte del visitante, y desvelan un problema de autoestima por parte de la persona visitada, la cual, sin lugar a dudas, es la propia autora. Posiblemente esta expresión sintetiza alguna de las peculiares ideas que integran un pensamiento imposible de disociar de su accidentada biografía. Resulta muy esclarecedor leer la obra de Weil a la luz de su atormentada interioridad.

Este reproche pone de manifiesto con una crudeza inusitada la cuestión de la vulnerabilidad. Deja traslucir un profundo complejo de inferioridad de la autora y los graves problemas de relación que tuvo a lo largo de su vida. Fue un personaje histriónico, pintoresco e, incluso, extravagante. Prueba de ello son los apelativos con los que era conocida. Su hermano André la llamaba «Trollesse», el término femenino para denominar a los geniecillos traviosos y socarrones de la mitología escandinava. El subdirector del Lycée Henri IV la calificó como «monstrum horrendum». El director de la École

9. Weil, S., *En casa de los Weil. André y Simone*, Madrid, Trotta, 2011, pág. 11.
10. Weil, S., «Autobiografía», en *A la espera de Dios*, Madrid, Trotta, 1993, págs. 38-39.
11. *Ibidem*, pág. 85.
12. *Ibidem*, pág. 75.
13. *Ibidem*, pág. 77.

Normale Supérieure, Célestin Bouglé, la denominaba «la vierge rouge» en recuerdo de Louise Michel, la heroína de la Comuna de París. Y su maestro Alain la apodaba «la Martienne», seguramente haciéndose eco de los marcianos de Orson Wells que solo eran cerebro y mirada. El general De Gaulle respondió a uno de sus informes arguyendo «está loca». Su propia sobrina, Sylvie, confesó la incomodidad que le suponía pertenecer a la familia de esta pensadora: «En más de una ocasión he renegado de Simone. Me avergonzaba ese parentesco, como una tara. A algunos les resultará chocante, o del todo estúpido. Pero era así».⁹

Ya en su adolescencia sufrió una crisis existencial al darse cuenta de que era incapaz de emular los logros intelectuales de su hermano, el matemático André Weil. En la misma época en que escribía el *Prologue*, confesaba en una carta autobiográfica que a los catorce años padeció una grave depresión por «no poder abrigar esperanzas de acceso a ese reino trascendente en el que habita la verdad». Su supuesta mediocridad intelectual hacía que prefiriera la muerte antes que vivir sin conocer la verdad. Superó esta crisis juvenil al tener «la certeza de que cualquier ser humano, aun cuando sus facultades naturales fueran casi nulas, podía entrar en ese reino de verdad reservado al genio, a condición tan solo de desear la verdad y hacer un continuo esfuerzo de atención con el fin de alcanzarla».¹⁰ Crisis de este tipo la acompañaron a lo largo de su vida.

Weil teorizó sobre este padecimiento interior y lo denominó «malheur». La desdicha (*malheur*) es a la vez dolor, angustia interior y degradación social.¹¹ Implica, por tanto, sufrimiento, tanto físico, como psicológico o relacional. Pero no se puede reducir únicamente al dolor, pues comporta un desarraigo de la vida, un equivalente más o menos atenuado de la muerte, que mantiene postrado al individuo.¹²

Weil emplea un lenguaje muy psicológico para describir los estados mentales asociados a la desdicha que sugieren unos mecanismos psíquicos muy complejos. Así, por ejemplo, afirma que la desdicha aprisiona al individuo, lo somete a unas leyes casi autodestructivas. La desgracia endurece y desespera, porque impregna hasta lo más profundo de la persona, como un hierro candente, el desprecio, el hastío y hasta la repulsión de uno mismo. Se trata del sentimiento de culpabilidad que el crimen debería provocar en el delincuente y que no siempre genera, ya que, a menudo, el mal habita el interior del criminal sin que este apenas se dé cuenta. En cambio, sí que lo percibe el inocente afligido por la desdicha. Se produce una transferencia psicológica y la víctima experimenta el dolor moral que le correspondería sufrir al malhechor.¹³

Las descripciones de los estados anímicos de Simone Weil han generado todo tipo de interpretaciones. El psiquiatra Javier Álvarez compara el sufrimiento de la autora (una mezcla de malestar físico, desasosiego y desubicación social) con los síntomas de la depresión

endógena.¹⁴ En esta línea, cabe decir que la muerte de Simone Weil ha sido motivo de una fuerte controversia. El certificado de defunción señala la tuberculosis como la causa de la muerte, pero añade que la paciente se había negado a ingerir alimentos, lo que agravó la enfermedad.¹⁵ Este hecho ha levantado todo tipo de especulaciones e intentos de descalificar la figura y el pensamiento de Weil aludiendo a un pretendido desequilibrio psíquico y a una hipotética anorexia.

Entre los detractores de Weil que aprovechan la posible enfermedad para desacreditar su obra destaca, desde el catolicismo, Charles Moeller, quien atribuye la peculiar teología weiliana a factores tan íntimos como, por ejemplo, el no haber tenido hijos. Según él, el pesimismo de la desdicha weiliana encontraría su razón de ser en una maternidad frustrada.¹⁶

Desde la perspectiva judía, Paul Giniewski opina que la anorexia es una consecuencia lógica de una personalidad que manifiesta un gran odio contra sí misma. Giniewski no duda en calificar este odio, expresado en el rechazo a su propio judaísmo, como una tendencia masoquista.¹⁷ El problema alimentario de Weil se ha convertido en una característica definidora de su personalidad para muchos autores. José Antonio Marina se refiere a esta intelectual judía como una figura patética esforzada hasta la inmolación.¹⁸ Sin embargo, el psiquiatra Robert Coles, profesor de Harvard, consultó a Anna Freud sobre la posible anorexia de Simone Weil. La hija de Sigmund Freud, que estuvo en Londres durante los bombardeos, reconoce las devastadoras consecuencias psicológicas de la guerra en las personas sensibles y reflexivas.¹⁹ Aun así, destaca que en Weil no existe una preocupación obsesiva por la imagen de su cuerpo ni un miedo a la obesidad,²⁰ y concluye que no se debería aplicar ninguna denominación clínica a Weil.²¹

Por su parte, el crítico literario George Steiner considera necesario realizar una cuidadosa revisión del pensamiento de esta autora. Propone distinguir los posibles aspectos enfermizos de su personalidad del valor intrínseco de su obra, que es independiente de los rasgos patológicos que se le atribuyen.²²

En cambio, Susan Sontag sostiene que precisamente lo fascinante de Weil es su carácter enfermizo, y la compara con Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud y Genet. Para Sontag, en algunas distorsiones de la verdad, demencias, reacciones enfermizas y negaciones de la vida, reconocemos el misterio del mundo, que desmiente toda certeza de posesión de una verdad objetiva y posibilita un conocimiento más auténtico, produce juicio, genera salud y ensalza la vida.²³

En todo caso, parece evidente que Simone Weil se vio aquejada por una serie de trastornos psicológicos que, lejos de recluirla en su

14. Álvarez, J., *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Madrid, Trotta, 1997, págs. 216-225.

15. «Cardial failure due to myocardial degeneration of the heart muscles due to starvation and pulmonary tuberculosis [...]. The deceased did kill and slay herself by refusing to eat while the balance of her mind was disturbed», citado en Pétrement, S., *La vida de Simone Weil*, Madrid, Trotta, 1995, pág. 721.

16. Moeller, C., «Simone Weil y la incredulidad de los creyentes», en *Literatura del siglo XX y cristianismo*, vol. 1, Madrid, Gredos, 1981, págs. 330-331.

17. Giniewski, P., *Simone Weil y el judaísmo*, Barcelona, Riopiedras, 1999, pág. 267.

18. Marina, J. A., *Dictamen sobre Dios*, Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 101.

19. Coles, R., *Simone Weil. Historia de una moderna peregrinación*, Barcelona, Gedisa, 1999, pág. 40.

20. *Ibidem*, págs. 56-57.

21. *Ibidem*, pág. 57.

22. Steiner, G., *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 173.

23. Sontag, S., *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, págs. 83-85.

24. «Mientras que las máquinas no arrancan a los trabajadores más que su fuerza de trabajo [...] cada soldado está obligado a sacrificar su propia vida a las exigencias de la maquinaria militar y se encuentra coaccionado por la amenaza de ejecución sin juicio», en Weil, S., «Reflexiones sobre la guerra», en *Escritos históricos y políticos*, Madrid, Trotta, 2007, pág. 329.
25. Soldado republicano español recluido en un campo de concentración en el sur de Francia. Weil, S., «Lettres à Antonio Atares 1941-42», en *Œuvres*, París, Gallimard, 1999, págs. 685-690.
26. Poeta francés. Quedó paralítico, prostrado en una cama el resto de su vida, a consecuencia de un disparo recibido a los 21 años mientras era soldado en la Primera Guerra Mundial. Weil se relacionó con él durante su estancia en el sur de Francia. Weil, S., «Carta a Joë Bousquet», en *Pensamientos desordenados*, Madrid, Trotta, 1995, págs. 53-60.
27. Weil, S., *Echar raíces*, Madrid, Trotta, 1996, págs. 61-62.
28. Proyecto que Weil propuso a Maurice Schumann en una carta del 30 de julio de 1942. Weil, S., «Proyecto de una formación de enfermeras de primera línea», en *Escritos de Londres y últimas cartas*, Madrid, Trotta, 2000, págs. 145-152.
29. «Cristo, siendo de condición divina... se vació de sí mismo [kenosis] tomando la condición de esclavo» (Flp 2:6-7).
30. «La parte sobrenatural [de Cristo] la constituye el sudor de sangre, el deseo insatisfecho de consuelos humanos, la súplica por salvarse, el sentimiento de abandono de Dios», en Weil, S., *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994, pág. 127.
31. «La fuerza es lo que convierte en una cosa a cualquiera que le está sometido. Cuando se ejerce hasta el extremo, hace del hombre una cosa en el sentido más literal. Pues hace de él un cadáver. Había alguien, y, un instante más tarde, no hay nadie», en Weil, S., «La Ilíada o el poema de la fuerza», en *Escritos históricos y políticos, op. cit.*, pág. 287. «Tal es la naturaleza de la fuerza. El poder que posee de transformar a los hombres en cosas es doble y se ejerce en dos sentidos; petrifica de forma diferente, pero tanto a unos como a otros, las almas de quienes la sufren y de quienes la manejan», *Ibidem*, págs. 302-303.

propia insatisfacción existencial, la empujaron a salir de sí misma y a preocuparse por la aflicción de los demás. Desde su dolor interior podía empatizar con un mundo sufriente. En vez de caer en la autocondescendencia y en los bucles de la victimización, fue capaz de comprometerse en la causa de los desfavorecidos y de buscar soluciones a sus problemas.

De ahí su preocupación por las condiciones de vida del proletariado, lo que la llevó a trabajar en diversas fábricas. Pero de ahí también el interés por otro colectivo oprimido, los soldados, tanto en términos generales²⁴ como atendiendo a casos particulares, como fueron Antonio Atares²⁵ y Joë Bousquet.²⁶ Y no le faltaron ideas para amortiguar el peso de la precariedad humana: sugiere a los sindicatos cooperar con los ingenieros para diseñar máquinas que mejoren las condiciones laborales de los obreros²⁷ y propone crear una formación de enfermeras para atender a los soldados heridos en la primera línea del frente.²⁸

Asimismo, esta experiencia de la propia vulnerabilidad y de la indignancia de la condición humana, teorizada a través del concepto «desdicha», le permitió sintonizar con el cristianismo del Dios kenótico,²⁹ expresado en la fatalidad de la cruz, un universo semántico capaz de poner palabra a la inefabilidad del sufrimiento.³⁰

4. Violencia

«Un día, me dijo: “Ahora vete”. Caí de rodillas, me abracé a sus piernas, le supliqué que no me echara. Pero me empujó a la escalera. La bajé sin saber nada, con el corazón hecho pedazos». La violencia es la otra cara de la vulnerabilidad. La prepotencia de unos se ensaña ante la debilidad de otros. Weil utiliza el concepto «fuerza» para designar esta dimensión de la violencia, ejercida de forma impersonal, que deshumaniza tanto al agresor como a la víctima.³¹

El *Prologue* se hace eco de esta agresividad latente en las relaciones humanas. La protagonista de este breve relato es expulsada del paraíso del encuentro. Sin explicación alguna, es desterrada. Los sentimientos de abandono y añoranza que se desprenden de esta obra se pueden interpretar a la luz del estado de ánimo que vive la autora al verse obligada a abandonar Francia.

Weil tuvo que huir hacia el sur para ponerse a salvo de la violencia de los invasores alemanes. Allí colaboró con los grupos de la resistencia y fue interrogada en varias ocasiones por la policía. Finalmente, los Weil decidieron marcharse a Marruecos, a la ciudad de Casablanca, para embarcarse en dirección a Nueva York.

Simone no soportaba haber abandonado su país e hizo todo lo posible para regresar. Al cabo de unas semanas, se instaló en Inglaterra con la esperanza de poder retornar para defender su patria, sueño que no vio realizado porque la muerte le sobrevino pocos meses después.

En los textos de Londres se encuentran expresiones que transmiten un sentimiento de profunda añoranza: «la patria nunca es tan bella como bajo la opresión de un conquistador si se tiene la esperanza de volver a verla intacta»,³² o bien, «la realidad de Francia se ha hecho sensible a todos los franceses por su ausencia».³³

Así, a pesar de haber sido muy crítica con sus compatriotas, durante este destierro reconsidera el valor del colectivo y se da cuenta de la necesidad de compartir unas raíces históricas. En este contexto personal, la ausencia se convierte en algo sobrecogedor, real, doloroso, pero también revelador.

En *Prologue* refleja claramente el sufrimiento por esta pérdida. Ahora bien, un segundo factor acrecienta la sensación de violencia y de rechazo. Otro de los grandes temas desarrollados por Weil en sus escritos durante esa misma época es la controvertida cuestión del bautismo. En *Prologue* reconoce de forma contundente: «No he sido bautizada».³⁴

En su etapa de Marsella, Weil conoció la cultura occitana e identificó en el catolicismo los rasgos del peor legado de la civilización romana, la violencia sistemática, tal como se puso de manifiesto en la cruzada contra los albigenses.³⁵ Así, percibe la Iglesia católica como continuadora de la violencia de la tradición hebraica y romana. Y atribuye a esta doble herencia la responsabilidad de ahogar en gran medida durante dos mil años la inspiración auténtica del cristianismo.³⁶ Incluso argumenta que los partidos únicos, fundamento de los regímenes totalitarios del siglo xx, son una transposición en la actualidad del totalitarismo de la cristiandad medieval, que se sentía depositaria de una única verdad y con el deber de neutralizar el menor atisbo de disidencia a través de la fórmula «anathema sit», acompañada de la violencia institucionalizada de las Cruzadas y de la Inquisición.³⁷

Esta connivencia con la fuerza contrasta con la religión de los esclavos que había descubierto en Portugal.³⁸ En consecuencia, Weil se sentía forzada a no entrar en la Iglesia, sino a permanecer en su umbral. Además, al no sentirse aceptada en su peculiar idiosincrasia, se alineaba de manera natural en el bando de los excluidos. Sintionizaba con las minorías discordantes, cuya existencia hace peligrar la uniformidad de los colectivos demasiado hechizados por ellos mismos y, por tanto, susceptibles de asumir sesgos totalitarios para erradicar de forma violenta la discrepancia.³⁹

32. Weil, S., *Echar raíces*, *op. cit.*, pág. 90.

33. *Ibidem*, pág. 130.

34. Simone Weil no quiso ser bautizada. Sin embargo, Georges Hourdin defiende que fue bautizada *in extremis* por su amiga Simone Deitz, una judía convertida al catolicismo, durante su agonía (Cfr. Hourdin, G., *Simone Weil*, Barcelona, Luciérnaga, 1994, págs. 258-268). Simone Pétrement, en cambio, cuestiona la veracidad de este hecho (Cfr. Pétrement, S., *La vida de Simone Weil*, *op. cit.*, págs. 704-707).

35. Weil, S., «Autobiografía», *op. cit.*, pág. 49.

36. Weil, S., «Algunas reflexiones sobre los orígenes del hitlerismo», en *Escritos históricos y políticos*, *op. cit.*, págs. 264-265.

37. Weil, S., *Escritos de Londres y últimas cartas*, *op. cit.*, pág. 112.

38. Weil, S., «Autobiografía», *op. cit.*, pág. 40.

39. Weil, S., *A la espera de Dios*, *op. cit.*, pág. 28.

40. Weil, S., «Autobiografía», *op. cit.*, págs. 40-41.

41. *Ibidem*, pág. 52.

Tal como le confesó al P. Perrin, tras sus tres contactos con el catolicismo,⁴⁰ su mente y su corazón se abrieron a una transcendencia explícita formulada en el lenguaje de esta religión. Sin embargo, estas vivencias íntimas no fueron acogidas como habría deseado por el colectivo correspondiente. En consecuencia, Weil se sentía, una vez más, rechazada, expulsada, tal como se describe en *Prologue*.

5. Vulnerabilidad, violencia y verdad

El misterioso visitante conduce a la protagonista del *Prologue* hasta una iglesia. Frente al altar, le ordena arrodillarse e identifica ese espacio como el «lugar en el que está la verdad». Por otra parte, en el relato se anuncia la inminencia de una revelación: «Ven conmigo y te enseñaré cosas que ni siquiera te imaginas». Sin embargo, surge el desencanto: «Me había prometido una enseñanza, pero no me enseñó nada. Hablamos de todo tipo de cosas, sin orden ni concierto, como hacen los viejos amigos».

El *Prologue* se circunscribe al ámbito de la búsqueda de la verdad. Una búsqueda vinculada a la vulnerabilidad, ya que la joven Weil competía en talento con su hermano André y entró en crisis al pensar que le estaba vetado el acceso a esta dimensión intelectual. En cierto modo, la desdicha nace de la dificultad de encontrar una verdad que confiera sentido a los golpes asestados por la vida. Sin su conocimiento, el ser humano vive a la deriva impelido por sus carencias en el océano del absurdo.

Sin embargo, ninguna enseñanza sirve de colofón a la experiencia narrada en el *Prologue*, no hay ningún mensaje que transmitir, no ha sido revelado ningún principio filosófico. Ahora bien, habría resultado muy peligroso que la reflexión de Weil culminara con el descubrimiento de una verdad. Ella siempre combatió los dogmatismos que confunden la verdad con una formulación intelectual determinada.

En el totalitarismo, la sacralización de una verdad conduce a la imposición de patrones de pensamiento y promueve la persecución de los disidentes. Entonces se cometen las atrocidades más execrables en nombre de una verdad que legitima la violencia.

Precisamente, como Weil siente que su vocación es el trabajo intelectual, al final de su vida, a pesar de sus vivencias religiosas, considera que debe mantenerse fuera de la Iglesia: así podrá desarrollar un pensamiento desligado de la fidelidad a cualquier doctrina oficial e indiscutible. Necesita desvincularse de todo lo que pueda coartar su reflexión.⁴¹

Por otra parte, asociar la experiencia espiritual a un conocimiento concreto también podría derivar en un cierto gnosticismo. El posible

carácter gnóstico de la filosofía weiliana es uno de grandes debates abiertos sobre su obra. Según el teólogo José Ignacio González Faus, la obsesión weiliana por explicar con una respuesta convincente, propia de una teodicea, el sentido de la desdicha, la hace bordear peligrosamente el gnosticismo. Además, su pasión casi idolátrica por la verdad hace sospechar que tras su activismo podría esconderse un interés más intelectual que social.⁴²

Uno de los principales detractores de Simone Weil, Charles Moeller, también la acusa de gnosticismo. El análisis de algunos textos, sobre todo los relativos al concepto de «descreación», lo llevan a defender que esta filósofa tiene una visión muy negativa de la creación. Moeller califica de auténtica blasfemia esta actitud. Sin embargo, el compromiso social de Weil, su opción por reflexionar siempre a partir del conocimiento directo de la realidad, la importancia que otorga a la cruz y la admiración que experimenta ante la belleza del mundo, tal como queda reflejado en *Prologue*, hacen dudar del maniqueísmo que Moeller le atribuye de manera tan categórica.⁴³

6. Conclusiones

El binomio vulnerabilidad-violencia debe completarse con la idea de verdad. Su ausencia genera vidas maltrechas, como la de los operarios que en la producción en cadena ignoraban la finalidad de la tarea asignada. Su defensa acérrima, en cambio, conduce a la violencia, física o intelectual, al pretender imponerla por la vía de la coerción.

Weil había criticado a los teóricos del socialismo, porque sus diagnósticos no se fundamentaban en la experiencia de la realidad. Por eso, ella quiso trabajar en una fábrica y conocer personalmente las penurias de los obreros. A pesar de su platonismo implícito, Weil se sentía empujada a abandonar las especulaciones y descender al terreno de lo real.

En *Prologue* insinúa que a los vulnerables no se les priva del acceso a la verdad, porque no es un saber reservado a unas élites y transmitido de forma arbitraria. Su búsqueda tampoco es un reto monopolizado por unos pocos elegidos dotados de una mente brillante o que han tenido el privilegio de acceder a una fuente de sabiduría vetada para el resto de sus congéneres. Ni mucho menos es un botín, una conquista ganada en un ambiente de violencia dialéctica o un arma arrojada preparada para agredir al contrario.

Seguramente, la verdad no sea el antídoto a la vulnerabilidad. La lectura de este texto tan enigmático parece sugerir que la consciencia de la propia debilidad forma parte del camino de acceso a una autenticidad libre de las injerencias de los espejismos ideológicos.

42. González Faus, J. I., «Simone Weil: mística y teodicea», en Ávila, A. (ed.), *Nostalgia del infinito. Hombre y religión en tiempos de ausencia de Dios*, Estella, Verbo Divino, 2005.

43. Moeller, C., «Simone Weil y la incredulidad de los creyentes», *op. cit.*, págs. 301-313.

De lo contrario, la verdad se puede convertir en una peligrosa aliada de la violencia.

Tal vez, el *Prologue* constituya una invitación a abandonar la buhardilla de las elucubraciones y descender a la arena de lo real: la calle, la fábrica o las relaciones. Allí, es posible percibir cómo en la nostalgia se deja entrever la sutil presencia de la verdad y en su ausencia se vislumbra su profunda fragilidad.



Reseñas

Reviews

Natàlia Rodríguez Inda

M. ZAMBRANO, *Poemas*, Javier Sánchez Menéndez (ed.), Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá, 2018.

1. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 13.

La razón poética de María Zambrano no es solo poesía. Tal y como explica en *Filosofía y poesía*, «[n]o se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía»¹ Lo que busca la pensadora es una razón capaz de acoger la poesía en el pensamiento; razón poética es demanda de la abertura del *logos* al *pathos* para incluir lo que ha quedado excluido por la razón más sistemática y abstracta: la vida. Así pues, en ella habitan poesía y filosofía, vinculadas de nuevo en el intento zambraniano de volver al origen. Sin embargo, se torna indispensable leer la poesía de la autora en tanto que lugar de *poiesis*, de creación, y también como expresión de lo vivo, del territorio vital humano, es decir, de la vida del sentir. La poesía es, para la pensadora, ese atisbo de supervivencia del sentir que, pese al pulso destructivo contra aquello que se escapa de la lógica de la razón sistemática y de su orden discursivo, revive en cada verso.

Los poemas de María Zambrano ya habían visto la luz en el volumen vi de sus *Obras completas* publicadas por Galaxia Gutemberg, bajo la dirección de Jesús Moreno Sanz. En esta nueva edición de la poesía de Zambrano a cargo de Javier Sánchez Menéndez, se ofrece una selección de veinticuatro poemas, veinte textos en prosa —que el editor entiende también como «delirios líricos»— y seis escritos breves, todos ellos numerados, con información acerca de la cronología y de su respectiva procedencia. La selección de poemas viene acompañada de un anexo titulado «La palabra», en el que Zambrano comenta su libro *Claros del bosque* atendiendo a su modo de entender la palabra como principio, como «palabra naciente» en la que el significado está todavía por establecer. Y es por ello por lo que este breve texto se incluye aquí, en un libro de poemas en los que la palabra poética, más allá de ser un mero utensilio del lenguaje, da lugar a una resignificación del lenguaje.

En la edición llevada a cabo por Sánchez Menéndez abundan las aclaraciones acerca de la obra y los textos elegidos. Para esta selección de escritos poéticos de Zambrano, el editor procura una introducción al pensamiento y obra de la autora. Dicha introducción facilita un acompañado acercamiento al trasfondo filosófico

que sostiene su trabajo poético. No solo encontramos un recorrido por su obra —y sus respectivas etapas—, sino que también se explican algunos de los puntos clave de ese trasfondo, como la preocupación e inquietud que despierta en Zambrano el hermetismo de la vida del sentir que impera en Europa, la relación —conflictiva— entre filosofía y poesía desde su nacimiento, la conexión del poetizar con el misticismo y la importancia del instante de la aurora. Además de atender al conflicto o tensión entre filosofía y poesía, Sánchez Menéndez presta atención a las particularidades del poetizar que resultan importantes para Zambrano.

La información que facilita el editor permite una lectura en profundidad de los poemas y textos que se recogen, si bien no se trata de un escrito que pretenda ser meramente académico o especializado. Así pues, un lector no experto en la obra de Zambrano podrá apreciar y seguir sus pasos a través de los poemas y textos que aquí se compilan.

María Zambrano escribe poesía pero no la publica ni distribuye. Sánchez Menéndez explica en su introducción que la autora tan solo deja que vean la luz algunos poemas cuando los incluye en su correspondencia o los muestra, en muy raras ocasiones, ya que ella no se considera poeta. Ese trabajo que en su vida queda en un lugar íntimo de recogimiento, que no decide publicar como sí hizo con sus ensayos, es poesía, es decir, «palabra irracional» que permite expresar lo vital o, en términos de Miguel de Unamuno, lo «contra-racional».

«La pasión de la pensadora por la poesía es un hecho que debemos tener muy presente para entender o para acercarnos a su pensamiento», aclara Sánchez Menéndez. Y es que Zambrano se envuelve en la poesía y la estudia desde muy joven. Por esta razón, es objetivo del editor establecer qué lugar ocupa el poetizar en el pensamiento de la autora. El supuesto del que parte es que la poesía es el núcleo del trabajo de la filósofa. La preocupación de la pensadora por la poesía empieza desde sus primeros textos. Después, tal preocupación va cogiendo forma y produce un giro en su obra en escritos como *El hombre y lo divino*, *Claros del bosque* y *De la Aurora*, entre otros. Para Sánchez Menéndez, «[l]a obra de María Zambrano posee una gran raíz poética, y va desarrollándose desde un tronco común y unitario. Es como un gran árbol con sus ramas. La copa de ese árbol, la corona, el colofón, es la obra *Los bienaventurados*», texto en el que puede llegar a darse un cierto tipo de fusión entre filosofía y poesía.

La poesía como fuente inagotable de expresión de lo más íntimo no puede verse separada del resto de la obra de Zambrano. Si lo que requiere la autora es una nueva forma de acercamiento a la realidad con su razón poética, la poesía que ella misma escribe no puede pasar desapercibida ni resultar apartada de sus escritos ensayísticos. Según Sánchez Menéndez, Zambrano ve en la poesía, en sus «delirios líricos», un espacio atóxico de expresión en el cual dar salida a

2. *Ibidem*, pág. 111.

pensamientos que no encajan en el discurso racional. Y así lo expresa ella misma en el texto número 5 de esta edición:

Estoy demasiado rendida para escribir, demasiado poseída. Sólo podría hacer poesía, pues la poesía es *todo* y en ella uno no tiene que escindirse. El pensar escinde a la persona; mientras el poeta es siempre *uno*. De ahí la angustia indecible, y de ahí la fuerza y la *legitimidad* de la poesía.

La violencia que, según la pensadora, caracteriza a la filosofía no se encuentra en la poesía. El poeta se mueve como lo hace el enamorado, no toma la realidad por la fuerza, no hay una voluntad de dominio del yo sobre el mundo; es él el que está encadenado al mundo y no al revés: «el poeta vive enamorado del mundo, y su apegamiento a cada cosa y al instante fugitivo de ella, a sus múltiples sombras, no significa sino la plenitud de su amor a la integridad. El poeta no puede renunciar a nada porque el verdadero objeto de su amor es el mundo».² No hay cabida, entonces, para esa violencia en la poesía.

En los poemas y en los breves escritos que recoge la presente edición, la autora lleva a la filosofía a la musicalidad del pensamiento, esto es, a la poesía. Así, en el poema 28, «El pensar, tiempo, luz» leemos: «La forma verdadera[?] es la | que responde a las entrañas | es su alimento y paz. | Su cifra. | La forma = matemática de las entrañas. | El arte. Cuando nos hace amar por = la vida y la | muerte: aceptar el paraíso y aceptar el infierno | terrestre que hemos de atravesar para llegar a él». La expresión poetizada de su pensamiento no pasa desapercibida en algunos de los textos y poemas que Sánchez Menéndez ha seleccionado. No obstante, no solo escuchamos la filosofía en el ritmo musical de la poesía; podemos ver, también, cómo Zambrano desnuda su alma en busca de un acercamiento al mundo que no sea producto de un gesto violento, y en la que la realidad plasmada en sus versos se revele sin imposición racional del que la recibe, sin encajes racionales, que resultan ser una limitación conceptual de la realidad. Dicho acercamiento se lleva a cabo desde la entraña misma, desde ese lugar donde habita el sentir: el alma. La poesía es, por tanto, el lugar de amparo de los sentimientos que resultan inasibles para un tipo de racionalidad que, desde el mito de la caverna de Platón, impera en el modo de conocimiento de Occidente.

La poesía es, entonces, palabra irracional, lugar de manifestación de lo oculto, de «lo otro» de la racionalidad moderna. La poesía es, precisamente, el modo irracional de manifestación de la vida íntima, de la vida del sentir alejada forzosamente de la racionalidad más descarnada. Tal y como argumenta Sánchez Menéndez, «[l]a poesía de María Zambrano es una poesía fundamentada en la propia musicalidad del pensamiento, pero un pensamiento que “piadosamente” busca saber tratar “con lo otro”, y, en sus palabras, “como otro”. En el fondo es *furor*, siempre que lo entendamos como aquello que escapa de lo puramente racional, precisamente como delirio inspirado, y ese *furor* es poesía».



Marta Negre. *Valle*, 2019

Marta Crespo Campos*C. PEINADO ELLIOT, *Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética de los 70*, Granada, Comares, 2018.*

La búsqueda de lo sagrado conforma una de las líneas fundamentales de la poesía moderna desde el Romanticismo y su consagración de la palabra poética como conocimiento que pone en crisis la razón instrumental ilustrada. En este mismo sentido, el libro que aquí reseñamos ofrece una minuciosa incursión en uno de los modos en que el fenómeno poético ha tratado de ocuparse de un terreno extirpado por el racionalismo: el espacio del misterio, lo mágico, lo Otro y, en última instancia, lo sagrado, cuya alteridad absoluta impide que pueda ser expresado mediante una conciencia no fisurada del lenguaje. Carlos Peinado Elliot identifica en el presente volumen dicha corriente de la modernidad «de duración larga», según señala, por la que la poesía asume la tarea de desinstrumentalizar el lenguaje y resacralizar el mundo dentro de un contexto nihilista que reclama el poder de conjuro de la palabra y que reformula, así, una concepción órfico-pitagórica de la poesía.

A partir de estas coordenadas, desde un enfoque transversal, sincrónico y diacrónico, que apunta hacia la comprensión de la literatura a partir del siglo XIX «como un todo», Peinado Elliot propone en este libro un estudio exhaustivo sobre la catalización en las letras españolas del pensamiento poético órfico, entroncado en la tradición hispánica por la obra y figura de María Zambrano. Así, rastrea la huella del orfismo zambraniano en cinco poetas —Andrés Sánchez Robayna, Antonio Colinas, Chantal Maillard, Clara Janés y César Antonio Molina— que empiezan a publicar sus primeras obras a partir de los años setenta, con la excepción de Maillard —cuya inclusión en este volumen, por otra parte, resulta imprescindible teniendo en cuenta su estrecha vinculación con el pensamiento de Zambrano—. Este trabajo supone por todo ello una interesante y rigurosa aportación que invita a pensar las derivas poéticas de voces actuales con una importante visibilidad como manifestaciones contemporáneas de un pensamiento poético de largo recorrido, dentro de lo que Peinado Elliot considera la «etapa posmoderna del orfismo».

El libro se abre con un breve capítulo donde el autor realiza con gran acierto un compendio de las problemáticas modernas a las que el escritor trata de responder y que acaban configurando distintas posturas estéticas, para proceder posteriormente a un desglose de la relación entre dicha corriente órfica de ascendencia romántica y la tradición rupturista de vanguardia: las «poéticas del fragmento», «experimentales y modernistas», según señala con Santiáñez-Tió, que encuentran su materialización formal en el simbolismo, la metapoesía o la poesía del silencio. En esta línea inscribe a los poetas analizados en el volumen, que rechazan los enfoques poéticos realistas con una voluntad de urdir la pregunta sobre cómo decir lo indecible.

Tras este capítulo inicial, la primera parte del volumen —que se corresponde con la primera parte del título del libro: «Tras la huella de María Zambrano»— sintetiza los núcleos conceptuales y teóricos del orfismo poético en Zambrano y su encarnación concreta en cada uno de los poetas escogidos. Estos conceptos titulan los apartados dedicados a ellos en esta parte: 1) inspiración, disponibilidad y escucha; 2) ritmo y poema; 3) orfismo: canto y liturgia; 4) poesía y oración; 5) lo indecible y el silencio; 6) la palabra del origen; 7) simbolismo —concretado en constelaciones de símbolos compartidas por los cinco autores. Peinado Elliot, así, descubre en estos autores una concepción común de lo poético vinculado a la religión en el sentido etimológico de la palabra, es decir, como un *re-ligare* que le devuelve al hombre la unidad perdida, por más que este concepto se resignifique en direcciones distintas según cada poeta.

La segunda parte —«Lo sagrado en la generación poética de los 70: la poesía como iniciación»— constituye un estudio pormenorizado de los cinco autores, ahora ya no solo desde el punto de vista de su enraizamiento con los conceptos desarrollados en la primera parte, sino también teniendo en cuenta la articulación de estos dentro la trayectoria de cada poeta, en un recorrido extenso y detallado por sus distintas obras. Sin embargo, es necesario adentrarse en una lectura atenta de estas páginas para profundizar en la singularidad de las propuestas poéticas, pues el trabajo que realiza Peinado Elliot conlleva en cierto modo una lectura que las aúna en un mismo proyecto estético de imbricación de poesía y vida, visible en el carácter iniciático de la trayectoria poética de todos ellos, que se ofrece como una sabiduría de la experiencia capaz de guiar al lector —de ahí su recurrencia a géneros que entretejen lo autobiográfico con lo poético— en un itinerario sagrado hacia la iluminación teñido de una común influencia oriental.

Como queda señalado en la nota preliminar, si bien en un principio este proyecto pretendía rastrear la huella del pensamiento de Zambrano en la poesía española posterior, el libro se acaba convirtiendo en un extraordinario recorrido nutrido de referencias por cinco poéticas que sintetizan el resurgimiento de la concepción sacramental de la poesía en el contexto inmediatamente postdictatorial, en el cual la revisión de los lenguajes poéticos entronca directamente con el orfismo, aquí de filiación zambranianiana. Cinco poéticas que, a fuerza de trabajar desde el símbolo y el silencio, como dice Peinado Elliot, «participan del movimiento generacional de ruptura del realismo» y consolidan, así, la restauración de la «tradición de la ruptura» frente a la hegemonía del panorama poético por parte de la poesía de la experiencia.

Por su transversalidad y profundidad, este volumen constituye una aportación de gran interés tanto para el ahondamiento en la influencia del pensamiento zambranianiano y en la lectura de los cinco poetas aquí estudiados, como para la reflexión general en torno a la poesía y su relación con lo sagrado.

Juan de Miguel

M. ZAMBRANO, *El idiota*, seguido de ensayos de: Clément Rosset, Walter Benjamin, José Luis Pardo, Chantal Maillard, Ignacio Castro Rey, Juan Arnau, Jorge Gimeno, Ana-Luisa Ramírez y Esperanza López Parada, Pre-Textos, Valencia, 2019.

En el mejor de los casos, la lectura de *El idiota* de Dostoievski nos hará querer parecernos (no importarán sus tropiezos, sus torpezas, sus fracasos y sus penas; importará la nobleza espiritual) a su protagonista, el príncipe Mishkin. Nos tildarán de ingenuos, de quijotes; tanto mejor: querrá decir que hemos logrado nuestro propósito. No, no es esta acusación paternalista («¡cándido!»), como si de un insulto se tratara) la que nos ha de preocupar, sino precisamente la contraria; pues ¿acaso puede uno volverse idiota a voluntad? ¿Existe una inocencia no nata; puede aquel que se reconoce un día demasiado intelectual, o demasiado soberbio (que se da cuenta con horror de que *es alguien*), regresar arrepentido a la humildad y al candor y a la maravilla? Tengo mis dudas; resulta por eso arriesgado escribir sobre la idiocia, porque escribir sobre algo significa tener algo que decir, que es precisamente de lo que carece el idiota (quiero decir que carece, al menos, de la convicción de tenerlo, como en aquel cuento de Nasrudín).

Los autores de los diez textos que componen este otro *El idiota* que publica Pre-Textos proponen distintas formas de navegar entre la Escila de la pedantería y la Caribdis de la impostura para hablar sobre un tema (una figura, un personaje) que es alérgico a ambas. Se trata de una sucesión de breves ensayos, empezando por uno de María Zambrano que da título al volumen («Un capítulo de la palabra: “el idiota”»), seguido de nueve reflexiones de pensadores contemporáneos o, si se quiere, ocho contemporáneos (que escriben o han escrito en el siglo XXI) más Walter Benjamin. Los tres primeros escritos (los de los difuntos: Zambrano, el filósofo Clément Rosset, recientemente fallecido, y Benjamin) son quizá los más distintos entre sí: Zambrano se refiere a un modo límite del alma humana; Rosset habla de la alegría, «amor a lo real» (es el epílogo a su *Le réel. Traité de l'idiotie*); y Benjamin (en un lúcido artículo de juventud), de la inmortalidad como rasgo definitorio del personaje de Dostoievski. Pero ya aquí asoman los parentescos, por ejemplo en el hecho de que la soledad absoluta del idiota (más astro que humano, con atmósfera y órbita propias) de Zambrano, quien no parece tener en cuenta al príncipe Mishkin (pero sí, por cierto, al Oswald del final de *Espectros*, ese que repite «el sol»), es también el aislamiento del héroe dostoievskiano, según apunta Benjamin: «este hombre es totalmente inaccesible y su vida irradia un orden cuyo centro es precisamente la propia soledad, madura hasta el punto de desaparecer» (pág. 44).

La heterogeneidad de los textos, lo subterráneo de sus diálogos (¿quién habla con quién?) no supone traba a la inteligibilidad ni

desierto editorial algunos, sino una prueba de fidelidad etimológica. Lo idiota, lo singular y único, lo no común, según su sentido griego, es por eso mismo lo inclasificable (José Luis Pardo), es lo real sin significación (Rosset); limar las diferencias de los individuos en su idiotez para llegar al concepto o al cuadro clínico es una violencia (Esperanza López Parada) y la misma «categoría “idiota”, puesta a contribución por el sistema de cosas, es, bajo la apariencia de no serlo, una categoría dominadora» (Jorge Gimeno, pág. 99). *El idiota*, que lo sabe, deja ser a la idiotez, de modo que vamos por sus páginas siguiendo las errancias de unos anormales harto diferentes, que nos llevan con sonrisa boba por caminos inesperados, a veces colisionando unos contra otros, sin afán ni idea de unanimidad. Si tuviera que (traicioneramente) proponer un orden en estas diez idiocias, diría que existe, en primer lugar, una distinción entre *el* idiota como sujeto (en los límites de lo) humano y *lo* idiota como característica de los objetos del mundo. A esto segundo dirigen su mirada Rosset, en un texto de regeneradora belleza literaria y ética, y Pardo, que a un problema filosófico (¿es la intimidad inconfesable?, ¿está por eso cada ser condenado al solipsismo?) propone una salida estética (lo es, pero no es inefable: contéplese el idiota de Velázquez).

En cuanto al idiota sujeto, puede serlo en varios sentidos: espiritual, epistémico, político y existencial. Al idiota espiritual lo hallamos en su redondez en las páginas escritas por Chantal Maillard, para quien el «pobre de mente» es aquel que habita el Aquí, donde no se da el yo: no hay, por tanto, relato, ni destino, ni agonismo (todos los cuales necesitan de un personaje); tampoco conocimiento, que se sostiene, como el yo, en la repetición, mientras que en «el Aquí todo es maravilla» (pág. 51). Así cobra más cuerpo la idiotez epistémica: el idiota es aquel que preserva el desconcierto, que mantiene intacto el asombro que, de hecho, posibilita la filosofía, aunque sea para ser inmediatamente sepultado por ella (Pardo). El texto de Juan Arnau, elogio del escepticismo, lo es igualmente de la estulticia porque sostiene algo muy semejante: el descreído es un *docto ignorante* porque escoge acercarse al mundo con un perpetuo desconocimiento. El idiota político, que destaca en el ensayo de Ignacio Castro Rey, es, por su parte, aquel que, con su existencia franca, denuncia tácitamente (¡sin pretenderlo, porque es compasivo hasta el paroxismo!) la brutalidad de una sociedad que ha hecho del cálculo su criterio relacional: «para sobrevivir a la policía moderna se trataría de pensar con lo más atrasado de nosotros mismos, aquello que tenemos más libre de las capas de maquillaje social que nos han caído encima» (pág. 73). ¿Y el idiota existencial? Es aquel que Jorge Gimeno llama «principiante de uno mismo, de la razón, de la humanidad» (pág. 93), en resonancia de Zambrano, que lo dice con su acostumbrada poesía: el idiota permanece «en estado naciente, como un alba cuajada» (pág. 22).

Culminan el libro dos anécdotas (en el mejor sentido del término), que vienen a concretar lo que el resto de los ensayos solo pueden

elaborar en abstracción: la historia de Petit Pierre *sin-terminar* (Ana-Luisa Ramírez), cuyas tenacidad e inventiva imposibilitan, igual que ante *El Niño de Vallecas*, cualquier asomo de condescendencia; y una reflexión foucaultiana de Esperanza López Parada sobre la generalización de lo singular a partir de los pacientes del decimonónico Pennsylvania Imbecile Asylum.

¿Por qué debería, pues, interesarnos el idiota a nosotros, que nos ocupamos de lo inteligible? Porque lo mejor que tenemos (el asombro, la presencia, la infancia y la inocencia) se los debemos a la idiocia. También *El idiota* de Zambrano *et alii* es una invitación a salvar al *anormal* que, si somos afortunados, no ha dejado de habitararnos.



Alejandro Pérez LópezA. COLINAS, *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Siruela, Madrid, 2019.

No hay nada en el libro de Antonio Colinas que no revele devoción. Adepto del pensamiento de Zambrano, el autor nos plantea un ejercicio de reconocimiento (de rastreo e indagación, pero sobre todo de puesta en valor), una glosa que no se ciñe al recuerdo apologético de una amistad sabia y cómplice, sino que es un intento de situar a la autora a la altura del momento histórico que le tocó vivir: como figura central del pensamiento español y europeo, como figura central también de su historia.

De carácter fundamentalmente testimonial, *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos* hace suya la premisa zambraniana según la cual escribir es «defender la soledad en la que se está», así como «descubrir el secreto y comunicarlo» (pág. 12). A través de cartas, entrevistas o de los diálogos de Zambrano con el propio autor, Antonio Colinas va articulando un panorama vital que nos permite, partiendo de lo íntimo, arrojar luz sobre esos «misterios» que pueblan la vida y pensamiento de la filósofa. Compañero de viaje en la misma trayectoria intelectual que retrata, en la que «tiempo y memoria, poesía y pensamiento van “saltando de una a otra sin capricho alguno”» (pág. 205), Antonio Colinas se mueve con soltura a lo largo de un texto cuya escritura fragmentaria y poética remeda la propia forma del pensar zambraniano; la facilidad con la que hilvana retazos de vida, obra y contexto histórico e intelectual dentro del caleidoscópico marco propuesto confirma al autor como perfecto conocedor de la materia, así como de las investigaciones bibliográficas más recientes. Una conjunción de claridad y erudición que lo hace igualmente apto tanto para profanos como para ya iniciados en el pensamiento de la autora andaluza.

La misma polivocidad también se hace patente al intentar encasillar un texto que apela demasiado a la subjetividad como para adecuarse a los parámetros del estudio o análisis académico clásico («a veces, escribiendo, he sido consciente de que me perdía la subjetividad», pág. 390), y que quizá no sea lo suficiente exhaustivo y dilatado como para que podamos hablar de una biografía al uso. Pues el interés de Antonio Colinas no descansa tanto en profundizar en cada uno de estos aspectos por separado (vida y obra), cuanto en hacer resonar las influencias de la primera sobre la segunda. Es la reivindicación de una filosofía alejada de lo sistemático, una filosofía que expresa en la palabra poética la cristalización de un pensamiento vuelto hacia el interior, surgido en conjunción con el sentimiento y la experiencia. Es un ejercicio de hermenéutica vital antes que textual, que proyecta, a través de los años segovianos de María Zambrano, de los años de la guerra, de su estancia en Italia o en La Pièce, de su vuelta a España en los ochenta, o de la revisión de su amistad con Machado, Cela, Lezama Lima, Ramón Gaya, Ortega y

Gasset, Unamuno, Elena Croce, etc., la cartografía vital e intelectual de la autora. Pero es, sobre todo, una carta de amor, un libro escrito desde la devoción y la entrega a la amistad y al magisterio de una filósofa, mentora y confidente.

Nos parece, sin embargo, que este carácter laudatorio dificulta una valoración del ensayo en términos exclusivamente analíticos. No tanto por la ausencia de una labor crítica exhaustiva, secundaria en un texto de este cariz, cuanto por el excesivo celo puesto a la hora de defender la presunción de inocencia de la autora sobre acusaciones que nadie parece haber levantado; en el análisis de Antonio Colinas, lo «religioso» y lo «político» son continuamente reenviados hacia terrenos más neutros, como el de lo sagrado, o el del compromiso existencial y espiritual (pág. 82), como si el hacerse cargo de la totalidad semántica, histórica y filosófica que conllevan los primeros supusiera un descrédito o minusvalor de la obra de Zambrano. En su intento por erigirla como figura ejemplarizante del hacer filosófico y, ante todo, como figura de consenso desde la que superar la retórica de las dos Españas machadianas, el autor opone dialécticamente un pensamiento de lo *esencial* zambraniano a otro de lo *político*, donde identifica este último con lo ideológico, y su ausencia, con la objetividad e independencia intelectual (pág. 247). Sin embargo, parece evidente que no existe nada más político que explicar la historia del siglo xx español apelando a un cainismo y resentimiento esencializados (pág. 131), así como es político intentar hacer un uso nacionalizador de la obra de Zambrano, buscando construir el relato de la guerra civil desde el conflicto histórico y redirigirlo hacia el terreno de lo subjetivo y de la memoria individual. Para Antonio Colinas, la obra de Zambrano nos movería a priorizar lo íntimo sobre lo expresivo, lo personal sobre lo institucional, el perdón sobre la justicia en aras de superar ese conflicto:

«El legalismo solo permite una miope justicia, que no potencia la esperanza humana, que desea cambiar y comenzar de nuevo. El perdón nos sitúa siempre en el futuro y se aleja de cualquier resentimiento del pasado». Una buena medida también para quienes sufren el resentimiento político (pág. 200).

O también:

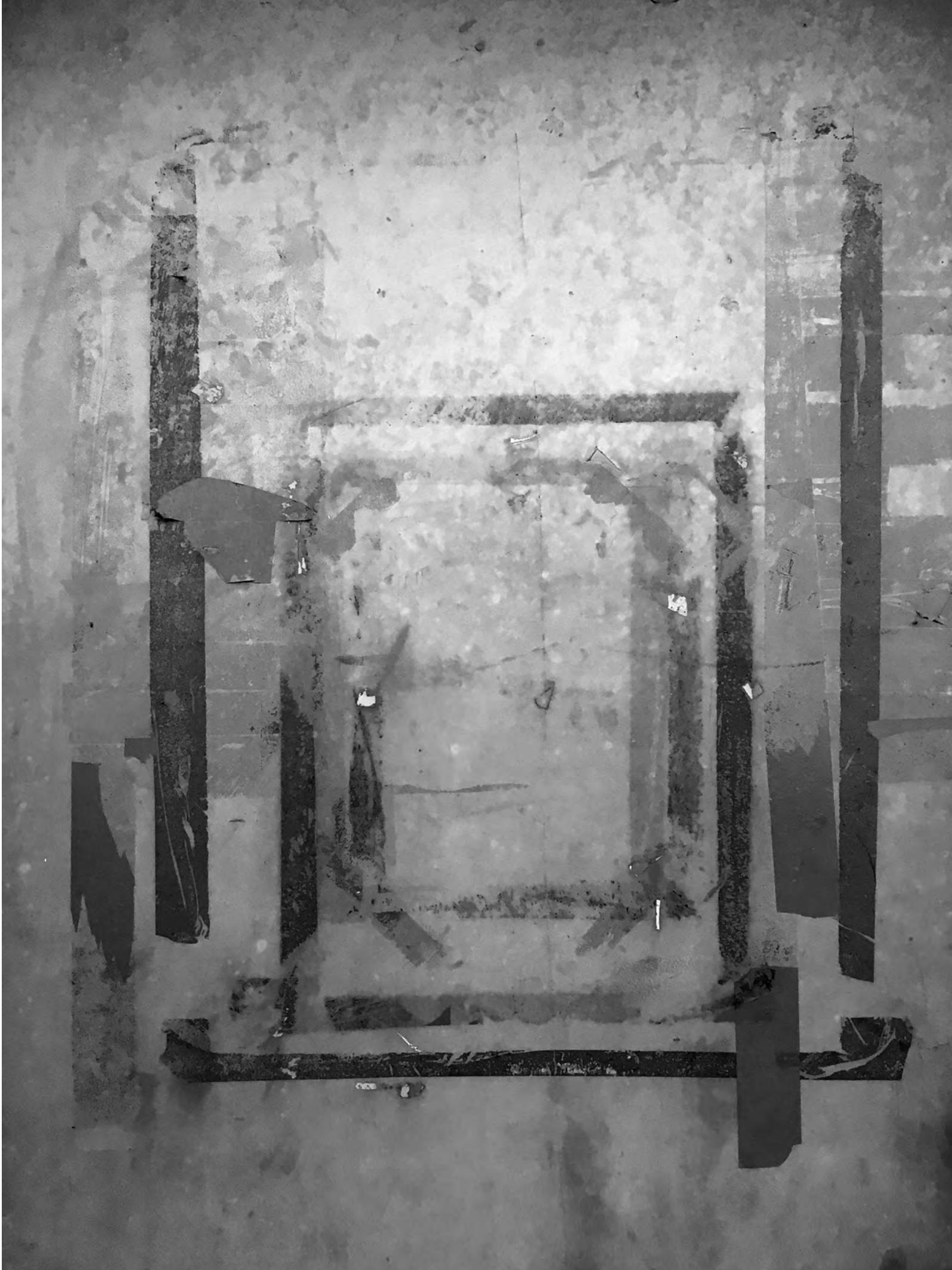
[...] mirar hacia el pasado desde la memoria sin ira permite extraer de ella cuanto hubo de lección que no se debe repetir en lo que tuvo de negativo. Porque hay momentos en los que la memoria fue una herida que sangraba. Pero esa herida cauterizó. Fue una cicatriz cerrada. A veces la cicatriz se resiente o duele, pero la herida ya está cerrada, no sangra. Pero volver a abrirla supone tornar a la pugna ideológica radical, a la «enfermedad». O a la sangre (pág. 388).

Nada más lejos de las intenciones de este escrito juzgar y dirimir la verdad de tales hechos. El problema es, en todo caso, argumentativo

y de método. Pues en realidad no se percibe tanto una voluntad ideológica, sino un intento de atajar un problema acuciante desde la condición *salvífica* que el autor encuentra en el pensamiento zambrano:

[...] la lógica diferencia que debe haber entre maestro [Ortega] y discípulo, la que se abre entre cualquier pensamiento histórico-sistemático, y la razón poética; entre la palabra que define la realidad (o la copia) y la palabra que desea arriesgar para *hallar*, para alcanzar un nuevo *saber* que de verdad sane y salve (pág. 142).

Seríamos injustos, pues, si no viéramos más allá. Porque si algo define *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos* es justamente su carácter poliédrico, su capacidad para articular una imagen de María Zambrano desde un pensamiento de las ruinas (intelectuales y vitales), desde el instante y la historia, y como superación de ambos; este libro es una reivindicación del privilegio epistémico de la palabra poética, sin por ello quedarse en una simple loa a lo literario; y es, también, un intento de hacer poesía a partir del caos de una vida, de la memoria y su desorden: «convertir el delirio en razón sin abolirlo, ese es el logro de la poesía» (pág. 31).



Normas para la publicación

Rules for publication

Aurora. Papeles del Seminario «María Zambrano» es una revista de investigación dedicada al estudio de la obra y del pensamiento de María Zambrano, de carácter internacional y con una periodicidad anual.

Los trabajos remitidos para su publicación en *Aurora* serán objeto de dos informes por parte del Consejo asesor o de especialistas requeridos por este; a partir de estos informes el Consejo de redacción decide sobre su publicación y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de 6 meses.

El autor/a se responsabiliza de las opiniones expresadas en su texto.

Los derechos de autor corresponden al autor/a, que posteriormente podrá publicar el artículo en cualquier otro lugar, haciendo constar su previa publicación en *Aurora* e indicando la referencia completa (número y año).

Estos trabajos, siempre **inéditos**, deberán reunir las siguientes características:

Respecto al **contenido**, se dará absoluta prioridad a los trabajos que aborden el tema monográfico al que se dedica cada número (anunciado de antemano, en el número anterior), aunque no se excluye la publicación ocasional de textos de temática libre.

Respecto al **formato**: la extensión máxima será de 37.000 caracteres con espacios. La primera página debe contener, por este orden: título del artículo (en la lengua del artículo y en inglés), nombre del autor/a, resumen y abstract (en inglés) (de unas 5 líneas) y hasta 5 «palabras clave» (traducidas también al inglés).

En la primera página se hará constar mediante llamada de asterisco junto al nombre del autor/a: dirección postal, e-mail, Universidad o centro de investigación de donde procede.

Las citas de más de cinco líneas irán en un párrafo nuevo y sin comillas, separadas del texto por una línea en blanco antes y después.

Las notas, bien sean críticas o bibliográficas, se incluirán siempre a pie de página.

Las llamadas de símbolos numéricos que indican las notas a pie de página se insertarán tras el signo de puntuación y sin dejar ningún espacio (ej.: Zambrano, como Nietzsche,¹ incide en esta idea).

Las citas bibliográficas se redactarán:

- Para libro: autor/a, *título*, ciudad, editorial, año, página (ej.: Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977)
- Para capítulo de libro: autor/a, «título», en autor/a (editor, compilador, etc.), *título* (del libro), ciudad, editorial, año, página (ej.: Ruiz Sierra, J., «El sentiero dell'ascolto», en Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Milán, Bruno Mondadori, 2006, pág. 123-140)
- Para artículos en revistas: autor/a, «título» del artículo en *título* de la revista, n.º, lugar, año, página (ej.: Aranguren, J. L., «Los sueños de María Zambrano» en *Revista de Occidente*, n.º 35, Madrid, 1966, pág. 103-145)
- Para documentos web: autor/a, año, «título», nombre del sitio web, página (si hay) (ej.: Martínez González, F., 2008, «El pensamiento musical de María Zambrano», <https://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf>)

En caso de que se quiera aportar alguna imagen, el autor/a se ocupará de la gestión de los derechos de autor correspondientes y de enviarla en un archivo separado jpg.

La extensión de las **reseñas** es de 5.000-6.000 caracteres con espacios. Las reseñas no incluyen ni pies de página ni referencias bibliográficas.

Los originales se enviarán a la siguiente dirección de correo electrónico: **trueba@ub.edu**

Números publicados

- 1 La mujer y las figuras femeninas en la obra de María Zambrano
- 2 La ciudad y las ciudades zambranianas
- 3 Los géneros literarios de la filosofía zambraniana
- 4 Imágenes y símbolos
- 5 La pintura en la obra de María Zambrano
- 6 Los sueños
El mundo antiguo
- 7 María Zambrano y la tradición
- 8 María Zambrano y la filosofía contemporánea
- 9 María Zambrano y la filosofía del siglo xx
- 10 María Zambrano y la filosofía de Nietzsche
- 11 Filosofía y poesía
- 12 María Zambrano y Heidegger
- 13 María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset
- 14 María Zambrano y otras filosofías del exilio I
- 15 María Zambrano y otras filosofías del exilio II
- 16 María Zambrano. Perspectivas I
- 17 María Zambrano. Perspectivas II
- 18 María Zambrano. Escritos autobiográficos
- 19 Sobre la novela
- 20 *Persona y democracia*
- 21 El arte y las artes en María Zambrano

En preparación

María Zambrano y el cine

Pedidos:

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tél.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu



