

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 zambraniana.

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 predisuelta 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

zambraniano: 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 miliares 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 zambraniano, 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,

místicamente, 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 ornaban 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 inferos, 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 zambraniana 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 serpiente», 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.