

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

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

Aurora n.º 21, 2020, págs. 34-49

Resumen

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 zambraniano, 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 folklora, 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

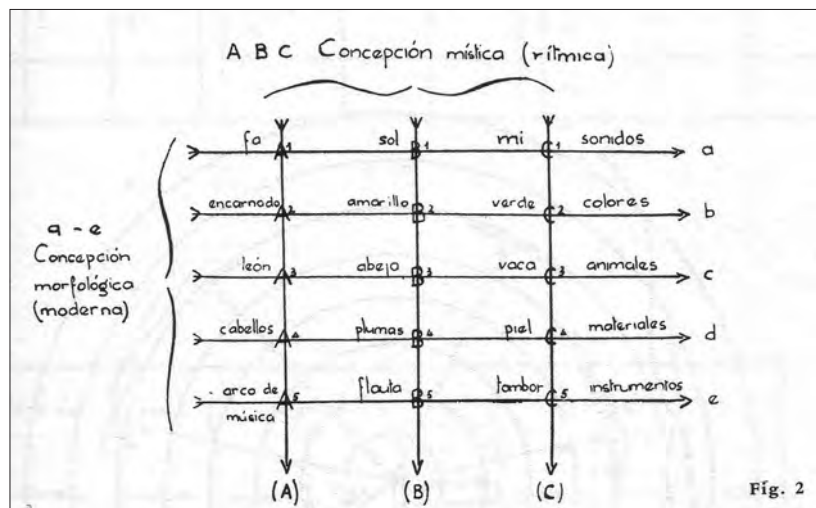


Figura 2 del apéndice de «Ilustraciones» de: Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 2001. Reproducido con permiso de la editorial.

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 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 minueto 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 coereri maximo, contineritamen 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».