

AUROLA

24

Papeles del Seminario María Zambrano
Enero – febrero 2023

La experiencia del ensayo I



AURORA

24

Papeles del Seminario María Zambrano
Enero – febrero 2023
La experiencia del ensayo I

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 zambraniana, 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: Virginia Trueba Mira (Universitat de Barcelona) y Antonio Castilla (Universitat de Barcelona)

Consejo de redacción

Emilia Bea Pérez (Universitat de València), Sebastián Fenoy (Fundación María Zambrano), Ángela 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), 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 (Univer-

sidad 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

Joaquim Cantalozella: *Paisatge en moviment*, 2022.

Aportaciones artísticas

Marta Negre
Quim Cantalozella
Jordi Morell

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

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

- a) El/la 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, MLA Modern Language Association Database, DOAJ Directory of Open Access Journals.

Los artículos de la revista son de acceso libre y gratuito en el repositorio de RACO (<https://raco.cat/index.php/Aurora>) y en la versión digital de la revista (<https://revistes.ub.edu/index.php/aurora>)

Edicions UB la ofrece también en formato ebook en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=12746

SUMARIO | SUMARI | CONTENTS

ARTÍCULOS ARTICLES

La experiencia del ensayo I | *L'experiència de l'assaig I* | *Essay Experience I*

- 6 Karolina Enquist Källgren, *El fenómeno «poiético» de María Zambrano* | *El fenomen «poiètic» de María Zambrano* | *María Zambrano's "poietic" phenomenon*
- 22 Luca Filaci, *Percorsi alternativi tra i sentieri del linguaggio a partire da «Claros del bosque»* | *Rutes alternatives entre els senders del llenguatge a partir de «Claros del bosque»* | *Rutas alternativas entre los senderos del lenguaje desde «Claros del bosque»* | *Alternative routes between language paths from "Claros del bosque"*
- 34 Francisco José Martín, *Razón poética y exilio* | *Raó poètica i exili* | *Poetic reason and exile*
- 44 Daniela Omlor, *Writing as a ghost: Zambrano's "Carta sobre el exilio"* | *Escrivint com un fantasma: la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano* | *Escribiendo como un fantasma: la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano*
- 54 Luis Ortega Hurtado, *María Zambrano, del artículo filosófico al ensayo* | *María Zambrano, de l'article filosòfic a l'assaig* | *María Zambrano, from the philosophical article to the essay*
- 66 Goretti Ramírez, *Para un «inverosímil, pero no imposible, lector»: el ensayo en María Zambrano* | *Per a un «inversemblant, però no impossible, lector»: l'assaig en María Zambrano* | *For an "unlikely, but not impossible, reader": The essay in María Zambrano*
- 76 Stefania Tarantino, *La scrittura «ex abundantia cordis» di María Zambrano* | *L'escriptura «ex abundantia cordis» de María Zambrano* | *La escritura «ex abundantia cordis» de María Zambrano* | *María Zambrano and her Writing "ex abundantia cordis"*

Puentes | *Ponts* | *Bridges*

- 88 Núria Contreras Coll, *La metáfora viva como el «espacio vital» del texto* | *La metàfora viva com l'«espai vital» del text* | *The living metaphor as the "vital space" of the text*
- 96 Sara Del Bello, *Lo sguardo misericordioso del cinema neorealista. Gli ultimi della storia* | *La mirada misericordiosa del cinema realista. L'últim de la història* | *La mirada misericordiosa del cine neorrealista. El último de la historia* | *The merciful gaze of cinematic realism. The last in history*

DOSSIER
BIBLIOGRÁFICO
DOSSIER
BIBLIOGRÀFIC
BIBLIOGRAPHIC
DOSSIER

- 104 Juan Navarro de San Pío, «*Video, ergo sum*». *María Zambrano y el sueño del cine* | «*Video, ergo sum*». *María Zambrano i el somni del cinema* | “*Video, ergo sum*”. *María Zambrano and the cinema’s dream*
- 120 Reseñas | *Ressenyes* | *Reviews*
- 132 Normas para la publicación | Normes per a la publicació | *Rules for publication*



Karolina Enquist Källgren

Universidad de Estocolmo, Suecia

Enquist Källgren, Karolina (2023). «El fenómeno "poiético" de María Zambrano». *Aurora*, 24. 6-20. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.1. Recepción: 26/9/2022. Aceptación: 31/10/2022. Publicación: 13/2/2023

karolina.kallgren@idehist.su.se
ORCID: 0000-0002-5531-693X

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

El fenómeno «poiético» de María Zambrano

El fenomen «poiètic» de María Zambrano

María Zambrano's "poietic" phenomenon

Resumen

El fenómeno, junto con la noción de forma y reducción, es uno de los conceptos clave para entender el desarrollo crítico que hace María Zambrano de la fenomenología. Este artículo sostiene que hay que interpretar la noción como la respuesta a varios problemas dentro de la epistemología. Además, el artículo muestra cómo la noción de fenómeno está ligada a la noción de la forma, siendo esta última el producto expresivo de la primera. Se puede concebir el fenómeno en la obra de Zambrano como un fenómeno *poiético*.

Palabras clave

Fenómeno *poiético*, *epojé*, ideas trascendentales, función expresiva, Husserl.

Resum

El fenomen, juntament amb la noció de forma i reducció, és un dels conceptes clau per entendre el desenvolupament crític que fa María Zambrano de la fenomenologia. Aquest article sosté que cal interpretar la noció com a resposta a diversos problemes dins de l'epistemologia. A més, l'article mostra com la noció de fenomen està lligada a la noció de la forma, i aquesta última és el producte expressiu de la primera. Es pot concebre el fenomen en l'obra de Zambrano com un fenomen *poiètic*.

Paraules clau

Fenomen *poiètic*, *epojé*, idees transcendents, funció expressiva, Husserl.

Abstract

Together with the notions of form and reduction, phenomenon is a key concept for understanding the critical development of phenomenology in the works of María Zambrano. This article argues that one has to interpret the notion as a reply to several problems within epistemology. Furthermore, the article shows that phenomenon is closely related to the notion of form, the latter being the expressive product of the former.

Keywords

Poietic phenomenon, *epoché*, transcendental ideas, expressive function, Husserl.

Introducción

1. Véanse, por ejemplo, Maillard, Chantal, «Ideas para una fenomenología de lo divino en María Zambrano», *Anthropos, boletín de información y documentación*, núms. 70-71, 1987, págs. 123-127; Ortega Muñoz, Juan Fernando, «La fenomenología de la forma-sueño en María Zambrano», *Anthropos, boletín de información y documentación*, núms. 70-71, 1987, págs. 103-112; Maillard, Chantal, «Antes de la aurora, en torno a una fenomenología de lo divino en María Zambrano», *Azafea, revista de filosofía*, núm. 2, 1989, págs.

La influencia de la fenomenología en la obra de María Zambrano está ampliamente reconocida, aunque el alcance de tal influencia ha sido objeto de debate.¹ Su obra está llena de referencias a Husserl y Heidegger, si bien en estas referencias ambos suelen citarse tanto como objetos de alabanza como de crítica. Con esto cabe reconocer que Zambrano, contemporánea de Heidegger, solía emplear la fenomenología como una herramienta para desarrollar su propia filosofía. Cogía lo que le parecía fecundo, lo interpretaba y lo usaba para sus propios fines. Hasta ahora no existe ningún debate exhaustivo de la influencia de la fenomenología en Zambrano; por ello en el

siguiente artículo pretendo contribuir a tal proyecto mediante un análisis de la noción de fenómeno en la obra de Zambrano. Digo «noción» y no concepto, dado que el concepto de fenómeno —como muchos conceptos en su obra—, aunque se cite algunas veces, no está sistemáticamente desarrollado en sus escritos. Sin embargo, se encuentran varios conceptos similares con bastante frecuencia como, por ejemplo, forma, figura e imagen, y alguna vez ley. También encontramos los conceptos de metáfora y símbolo, que parecen ser más bien paralelos o parcialmente equivalentes en su uso.² Actualmente tampoco existe una interpretación consensuada entre los investigadores sobre el significado de estos conceptos en la obra de Zambrano, y todo lector que haya intentado sistematizarlos se encuentra con graves problemas. Incluso hasta es posible que la fecundidad de su obra resida en el hecho de que estos conceptos no hayan sido del todo sistematizados. Por esta razón, podría ser productivo entender todos estos conceptos como un complejo de nociones relacionadas con el fenómeno o, mejor dicho, los problemas de conocimiento a los que se asocia el fenómeno. Es posible interpretar la noción de fenómeno como la clave para un grupo de problemas y respuestas en relación con varias teorías del conocimiento (Kant, Hegel, Husserl, Heidegger, entre otros) con las que discutía y a las que intentaba responder Zambrano. También cabe señalar que, como consecuencia del papel que desempeña la noción de forma en su obra, esta sirve a la vez como un concepto al que alude con frecuencia y un método de trabajo, sobre todo en los textos posteriores a los años cincuenta. En estos textos, usa formas literarias o culturales para filosofar, como por ejemplo diferentes formas de lo divino, o diferentes formas literarias y del arte: personajes literarios como Heloise, Diotima, Antígona y símbolos como la sierpe, la llama o la guía.

En el siguiente artículo, introduciré el concepto de fenómeno de Zambrano y referiré dónde lo encontramos en su obra (1). Después describiré el grupo de problemas a los que pretendía dar respuesta la filósofa con la noción de fenómeno (2). Finalmente, distinguiré tres maneras de insertar el fenómeno en sus escritos y usaré la forma de «el guía» como ejemplo (3).

Como conclusión clave, cabe destacar que Zambrano trabaja con una noción de fenómeno *poiético* que va necesariamente ligado al concepto de forma. En su obra, el fenómeno y su correspondencia con una forma son características que determinan un estilo histórico, social y material y que, a su vez, son la manera en que se nos presenta el mundo que nos rodea.

1. El fenómeno y la fenomenología en la obra de María Zambrano

Sabemos que Zambrano ya había accedido directamente a las obras de Husserl y Heidegger al principio de los años treinta; a través de traducciones que se habían hecho de ambos autores, mayoritaria-

101-111; Revilla, Carmen, «Correspondencias o sincronizaciones entre Max Scheler y María Zambrano», *Aurora*, núm. 8, 2007, págs. 63-73; López Sáenz, María del Carmen, «Los sueños, el tiempo y la pasividad. María Zambrano y la fenomenología», *La lámpara de Diógenes, Revista semestral de filosofía*, vol. 8, núms. 14-15, 2007, p. 59-77; López Sáenz, María del Carmen, «Merleau-Ponty y Zambrano: el “logos” sensible y sentiente», *Aurora, Papeles del Seminario de María Zambrano* núm. 14, 2003, págs. 104-119; López Sáenz, María del Carmen, «Aproximación fenomenológica a la razón mediadora de Zambrano. Intuición y creación», *Revista de filosofía*, núm. 38, 2013, págs. 35-59; López Sáenz, María del Carmen, *Dos filosofías del sentir, M. Merleau-Ponty y M. Zambrano: perspectiva fenomenológica*, Editorial Académica Española, 2013.

2. También están los conceptos de metáfora y símbolo, cuyo significado en la obra de Zambrano se ha analizado extensamente en: Maillard, María Luisa, *María Zambrano: La literatura como conocimiento y participación*, Lleida: Universitat de Lleida, 1997; Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Barcelona: Anthropos, 1992. No llegan a la misma conclusión sobre su significado en la obra de la autora.

3. Sobre la fenomenología en España, véanse: San Martín, Javier. *Phänomenologie in Spanien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005; Ferrer Guillermo, Schmich Nicholas, Pérez-Gatica Sergio, *Phänomenologie in Spanien und Hispanoamerika, ein Lesebuch*. Verlag Karl Alber, Nomos e-Library, 2022. Sobre Ortega y la fenomenología, véase: San Martín, Javier, *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

4. Enquist Källgren, Karolina y Vendrell Ferrán, Ingrid. «Scheler and Zambrano: on a transformation of the heart in Spanish philosophy», *History of European Ideas*, vol. 48, 2022, págs. 634-649.

5. Zambrano, María, «Genealogía de *Hacia un saber sobre el alma*», en *Obras Completas II*, Jesús Moreno Sanz (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 760. A continuación, toda referencia a las *Obras Completas* será la siguiente: OC, volumen, año.

6. *Op. cit.*, pág. 990.

7. Se encuentra, por ejemplo, en: Zambrano, María, *La confesión: género literario y método*, OC II, 2016, pág. 74; *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, pág. 472.

8. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, pág. 472.

mente publicadas por la *Revista de Occidente*, y a través de introducciones y comentarios de sus dos profesores Ortega y Zubiri.³ Las *Investigaciones lógicas* de Husserl se habían publicado en 1929 en la revista, traducidas por José Gaos. Y, en 1933, se publicó ¿Qué es la metafísica? de Martin Heidegger (también en traducción de José Gaos). Zambrano desempeñó un papel decisivo en la recepción de la primera y la segunda generación de fenomenólogos en España.⁴ Sobre todo, por su reinterpretación de Max Scheler y la convicción de que el proyecto epistemológico de la fenomenología —al igual que el kantiano— necesitaba una continuación y un desarrollo metafísico y existencial. Escribe, en una carta a Rafael Dieste de 1933: «Ahora, Descartes, Husserl, me requieren, no me dejarán vivir hasta que ante ellos me justifique».⁵ Según parece, la influencia de los dos autores fenomenológicos consistía en el ímpetu hacia una superación, a la vez que claramente constituía la fuente de los *topoi* de la geografía intelectual de su entorno. Esto también aparece en un texto mucho más tardío, *Los sueños y el tiempo*, donde habla de la fenomenología a la que ella se dedica como distinta a la de Husserl porque no implicaba una *epojé* metódica, sino una del tiempo. En este marco, que trataremos más adelante, el fenómeno es «de algo absoluto que se nos muestra sin más, impregnando todo suceso». Encontramos una formulación parecida en *El sueño creador*, donde el fenómeno es lo que se manifiesta o aparece. En estos dos textos, el fenómeno indica la aparición del ser a través de los sucesos o los sueños.⁶ El tema de las diferentes manifestaciones recorre la obra de la autora y, como veremos, actualiza la relación entre fenómeno y forma, entre expresión y lo expresado.

La recepción de los fenomenólogos en la obra de Zambrano se inserta, además, en el marco de una crítica al racionalismo occidental y algo que podríamos entender como una crítica a la modernidad. La clave de esta crítica se encuentra en la fórmula, presente en varios lugares de la obra temprana de Zambrano, de que la forma del pensamiento de la filosofía se ha alejado de las necesidades de la vida.⁷ La idea de una separación entre las formas y la necesidad de la vida va unida a una idea de una reducción cultural: «Así la reducción del arte a la propaganda; de la filosofía a la simple metodología de la ciencia; de la ciencia misma a la persecución de lo útil».⁸ El problema, según Zambrano, es que esta reducción cultural ha dejado al ser humano occidental sin convicciones que lo puedan guiar en su actividad creadora. Al reducirse al racionalismo, la filosofía ha abandonado el papel verdadero del pensamiento, que es conducir y transformar la vida del hombre. Es a consecuencia de esta crítica como Zambrano propone indagar en las diferentes formas históricas del pensamiento, lo que, con el tiempo, entenderá como una indagación en la posibilidad de una metafísica de la experiencia. Una metafísica que, a la vez, tiene que ser una fenomenología.

Es en este sentido de una metafísica experimental como hay que entender que Zambrano toma el concepto de forma como una regla

que conduce a la experiencia o la estructura.⁹ «El fenómeno, manifestación de algo, realidad que se hace accesible es forma».¹⁰ Y, además, conecta desde el principio la forma vital a las formas literarias, estéticas y de expresión. «Pero la forma de su vida [del hombre] es la forma o manera de vivir, de su ética, de su estética, de la cultura a la que pertenece».¹¹ En los textos tempranos, la autora usa los conceptos de fenómeno y forma como si fuesen intercambiables. Pero, a lo largo de su obra, el uso se va aclarando, de acuerdo con lo que parece indicar en las citas anteriores; el fenómeno se hace visible en una forma y se asemeja a una ley que «establece fronteras y exige traspasarlas hasta realizarse plenamente».¹² Los fenómenos tienen que ver con actos o funciones expresivas que rigen la actualización de las formas culturales, estéticas y éticas de la vida. Las obras de arte, la literatura y —en su obra tardía— los símbolos o figuras literarias son, a su vez, productos expresivos a través de los cuales se llegan a entrever los fenómenos. Por esta misma razón, Zambrano dedica tiempo tanto a los símbolos surgidos en sueños como a los símbolos culturales.

El propósito de desarrollar una metafísica de la experiencia es lo que une las primeras menciones del fenómeno con las posteriores. Así lo explica al comienzo del libro tardío *Notas de un método*.¹³ Pero encontramos formulaciones parecidas en un texto tan temprano como el artículo «Hacia un saber sobre el alma», publicado por primera vez en la *Revista de Occidente* en 1934.¹⁴ En este último y, después de exponer ideas sobre el alma y el corazón, a las que volveremos más adelante, Zambrano concluye que sería interesante investigar el carácter del alma humana a través de sus expresiones históricas. Aunque excluye una sistematización filosófica del alma, sí propone un análisis histórico de sus expresiones.¹⁵ Y, en los años cincuenta, describe la dirección de su pensamiento como una investigación sobre el fenómeno vital o como una «fenomenología de una metafísica, o, dicho de otro modo: de un continuo trascender».¹⁶ En este manuscrito, el M-462, compara su propia fenomenología con la de Husserl e indica que, mientras que él comenzó en Descartes y se quedó en una fenomenología de la mente, la suya parte de Kant y de Ortega, y llega al fenómeno de la vida. Ya en el artículo «La Guía, forma de pensamiento», indica que su propio proyecto sigue las dos formulaciones de Husserl y Ortega sobre la objetividad de la unidad del conocimiento y la unidad de la vida.¹⁷ En este texto, como en otros de los mismos años, sugiere que la unidad de la vida solo se encuentra en un análisis temporal e histórico, lo cual se explica por el hecho de que entiende la vida como un continuo suceder temporal. Y esto, a su vez, concuerda con lo que dice más tarde sobre la necesidad de una fenomenología del trascender. Otras fenomenologías a las que encontramos referencias entre sus manuscritos son la ya mencionada fenomenología del ser, una fenomenología de la verdad, la fenomenología de un sujeto privado del tiempo y la fenomenología del sueño.¹⁸ En los cuatro casos se trata de una indagación sobre formas de expresión del trascender, del ser y de la verdad.

9. M-030_009. «M-número» se refiere a los manuscritos archivados en la Fundación María Zambrano (FMZ). El primer número corresponde a la carpeta y el segundo a la página, en este caso, carpeta 30 y página 9.

10. M-030_009, FMZ.

11. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 484.

12. M-030_007, FMZ.

13. Zambrano, María, *Notas de un método*, OC IV: II, 2019, pág. 45.

14. Zambrano, María, «Hacia un saber sobre el alma», *Revista de Occidente*, vol. 12.: núm. 138, 1934, págs. 162-176.

15. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 443.

16. M-462:0780, FMZ.

17. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 482.

18. Fenomenología del ser, fenomenología de un *logos* que corresponde al ser: M-032_023, FMZ. Fenomenología de la verdad: M-041_001, FMZ. Fenomenología de un sujeto privado del tiempo, Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, op. cit., pág. 848. Fenomenología de los sueños, Zambrano, María, *El sueño creador*, op. cit., pág. 992.

19. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 37.

20. Zambrano, María, *Los intelectuales en el drama de España*, OC I, 2015, pág. 207.

21. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 37.

22. Zambrano, María, «Conferencia de San Juan de Puerto Rico sobre Ortega y Gasset», en *Escritos sobre Ortega*, Ricardo Tejada (ed.), Madrid: Trotta, 2011, pág. 254.

23. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, págs. 435-436, 443.

2. El fenómeno como la respuesta a un complejo de problemas

2.1. Metafísica de la experiencia, metafísica de la verdad

Un primer problema al que pretende responder Zambrano con las nociones de fenómeno y forma es el de una metafísica de la experiencia. Por lo tanto, en comparación con Husserl, la unidad que ella buscaba era otra que la de la mente (según su propia evaluación de sus diferencias con respecto al autor). Por otro lado, también pretendía ir más allá de la unidad de la vida propuesta por Ortega (siempre según la autora). Tal confirmación deja al lector preguntándose: ¿qué tipo de unidad sería esta? ¿Una metafísica de qué capacidades humanas? En *Notas de un método*, Zambrano señala que la experiencia humana «conforma» la vida, con la implicación de que Ortega se quedaba corto al juzgar suficiente el haber descrito la unidad vital como una unidad entre el yo y la circunstancia inmediatamente dada.¹⁹ Independientemente de si la interpretación de Zambrano es justa —en textos mucho más tempranos señala la distinción del filósofo entre ideas y creencias como una posible solución—²⁰, sugiere que su proyecto pretendía encontrar las condiciones «*a priori* de la experiencia».²¹ Sabemos que ya bastante temprano se interesaba por el mismo tema, discutiendo el significado de «y» en la proposición «yo soy yo y mis circunstancias» en sus clases latinoamericanas sobre Ortega.²² Describir las condiciones *a priori* de la experiencia es lo mismo que investigar la unidad entre consciencia/pensamiento y vida/experiencia. La noción de fenómeno y el concepto de forma contienen, por así decirlo, la respuesta al carácter de este «y» en la obra de Zambrano.

2.2. Alma, orden interior

En *Hacia un saber sobre el alma*, identifica a este «y» con el alma y reclama que el alma es el lugar de primer encuentro entre naturaleza, Dios y yo. Este primer encuentro se corresponde con los sistemas de conocimiento como el orden interior sobre el cual se alza, por ejemplo, la filosofía como (en el mejor de los casos) cauce de vida, camino y horizonte técnico en el que situar los problemas. El alma es, por lo tanto, el lugar de verdades que solo podemos intuir a través de fragmentos y continua expresión.²³ Además, y haciendo referencia a Scheler, Pascal, Kant y Spinoza, señala que estas verdades son de carácter tanto ético como lógico. Es probable que sea este mismo orden interior del alma al que se refiere en *Notas de un método* denominándolo «condiciones *a priori*» de la experiencia.

De esto podemos deducir que forma se corresponde con un orden interior del alma, que también se puede entender como un conjunto de leyes, reglas o un camino dado que conforma la experiencia. En el artículo (después incluido en el libro *Hacia un saber del alma*) «La Guía, forma de conocimiento», publicado por primera vez en 1943, explica que la guía, más que un género literario, es también una

forma de conocimiento. O sea, al igual que la forma filosófica o científica, la guía tiene sus propias reglas de formar o crear conocimiento. «La Guía tiene una unidad, una forma. Es quizá la unidad suprema de este saber experimental de la vida».²⁴ Y, en el artículo «La vida en crisis», de 1942 (incluido en el mismo libro), enfatiza que el hombre necesita construir un mundo habitable y que, por lo tanto, objetiva el mundo que lo rodea. Y las formas históricas de objetividad, escribe, se refieren a esta «capacidad que el hombre tiene de transformar lo que le rodea en objeto». Aquí, objetividad equivale a orden o estabilidad vigente.²⁵ Un segundo problema al que pretende dar respuesta el concepto de fenómeno, junto con su homólogo de forma, es la naturaleza de este orden interior del alma.

Toda esta exposición nos interesa por la distinción que Zambrano parece hacer entre las formas históricas y las condiciones *a priori* o capacidades que permiten su creación expresiva. Por un lado, el alma con su orden y, por otro, las expresiones que son su producto. «Atrayente sería ir descubriendo el alma bajo aquellas formas en que ella sola ha ido a buscar su expresión», escribe la autora.²⁶ En el manuscrito M-037 encontramos también esta distinción entre capacidad y formas contingentes, esta vez expresada en términos de sentidos (habla de la metafísica de los sentidos). Distingue entre «un sentido anterior genérico [...] el fondo sensorial oscuro» y los sentidos reconocidos por la psicología.²⁷ El documento parece estar fechado en 1947, así que posiblemente encontramos aquí una temprana formulación de la idea del «sentido originario» que después encontraremos en *Notas de un método*, por ejemplo.

2.3. Ser a diferencia de la realidad

En todo caso, en otro manuscrito, el M-30, encontramos una pieza del rompecabezas de la relación entre sentidos y fenómenos. Aquí habla explícitamente del sentir originario (M-030_006) y lo relaciona con el fenómeno. En el manuscrito, formula una crítica a la fenomenología husserliana reminiscente a la que hace referencia en otros textos publicados, por ejemplo, en «Descartes y Husserl». Propone que la reducción fenomenológica no debe considerarse como una regla metodológica de la ciencia. Es una acción constitutiva del ser humano y ocurre en función del sentir originario. Ya en su visión cotidiana, el ser humano reduce lo que ve a la manifestación. La aparición de la realidad en el campo de visión es ya de por sí el producto de una reducción primordial. Fenómeno es, por lo tanto, una especie de visión que ya está restringida por los límites de los sentidos humanos. El sentir originario es la capacidad (o discapacidad) del ser humano para encontrarse con la realidad y el fenómeno es el producto de este encuentro fallido. Al tener noticia de la realidad, el sentir originario delimita o restringe la experiencia a un fenómeno. El fenómeno en la obra de Zambrano se parece más al fenómeno kantiano que al husserliano, dado que es el producto

24. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 481; Zambrano, M. «La Guía, forma del conocimiento», *Revista de las Indias*, vol. 56, 1943, págs. 151-156.

25. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., págs. 501-503; Zambrano, M. «La vida en crisis», *Revista de las Indias*, vol. 47, 1942, págs. 337-352.

26. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 443.

27. M-037_010, FMZ.

28. Aunque también es cierto que se asemeja a reflexiones de Husserl sobre la consciencia interna del tiempo en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Lecciones a las que, en principio, no tenía acceso Zambrano al escribir en los años cuarenta, aunque es posible que las conociera, dado que fueron publicadas por primera vez e[en alemán] en 1928 por Heidegger a partir de apuntes de Edith Stein. Husserl, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid: Trotta, 2002. Parece hacer referencia a ellas más tarde en los años setenta, véase el apartado 3.1.

29. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1974, B306-B309, págs. 276-278.

30. Sobre la relación entre el sentir originario y la estética trascendental de Kant, además de la influencia general de Kant en la obra de la autora, se ha escrito previamente en Enquist Källgren, Karolina, *María Zambrano's exile ontology: expressive subjectivity*, Zúrich: Palgrave Macmillan, 2019.

31. M-032_23-24, FMZ.

32. Zambrano, María, *Claros del bosque*, OC IV, 2018, pág. 95.

33. M-002_068-069, FMZ.

de un primer encuentro vital con la realidad y no de la posterior aplicación de una regla metodológica.²⁸ No obstante, con una diferencia sustancial: Kant distingue entre fenómeno y nóumeno, donde el primero es lo que podemos conocer con la razón y el segundo es «la cosa en sí» que nunca llegamos a conocer.²⁹ Pero, para Zambrano, los dos conceptos fundamentales son fenómeno y forma, donde el primero indica las capacidades con las que inicialmente encontramos el mundo en el sentir originario y el segundo, el producto expresivo de nuestro hacer vital. Un fenómeno más bien ligado a la intuición kantiana y a la exposición que hace de ella en la estética trascendental, pero situando esta intuición como un orden propio del alma a la par de la razón.³⁰ Es de esta manera como hay que entender el propósito de la autora de hacer una metafísica de la verdad. El fenómeno, por lo tanto, da respuesta a un tercer problema, que es el de la relación entre el ser de las cosas y el ser humano que se revela en formas históricamente cambiables.

De hecho, en el manuscrito M-32, fechado en 1958, el fenómeno está ligado a una separación entre ser y realidad, que, según la autora, no coinciden. Mientras que realidad es el mundo conocido y formado, ser es el fondo pleno por el que no se puede preguntar de manera directa. Estamos siempre e inmediatamente en el ser, y, por lo tanto, no podemos encontrar un sitio «fuera» del ser desde el que podríamos preguntar, algo que no ocurre con la realidad. Solo nos queda hacer una fenomenología del ser; analizar las formas históricas de la expresión humana del ser.³¹ También en *Claros del bosque*, Zambrano distingue entre ser/palabra/verdad y las imágenes que constituyen la realidad.³²

Curiosamente, esta distinción entre ser y realidad, entre verdad y su forma de aparecer histórica, parece haber surgido de una interpretación temprana que hacía Zambrano de precisamente la obra de Husserl. La primera mención de Husserl la encontramos en un manuscrito, el M-002, titulado «Curso sobre las investigaciones lógicas de Husserl» y fechado a finales de noviembre de 1933. Son unos apuntes, en realidad muy cortos, de unas clases introductorias a las *Investigaciones lógicas* de Husserl.³³ Se encuentran en la misma carpeta que otros apuntes de clases impartidas por Xavier Zubiri en 1933 y, dado que coinciden con temas de un curso que él impartió ese mismo año, es probable —aunque no se indique— que sean apuntes de sus clases. Lo que aquí interesa es el breve discernimiento entre dos conceptos de verdad que la autora hace como comentario a la obra de Husserl. Escribe que, para Husserl, hay dos conceptos de verdad; por un lado, «verdades de razón», que son verdades de las que se puede tener conocimiento bajo ciertos criterios racionales, y, por otro, «verdades de hecho», que son verdades de aquí y ahora, individuales, pero que, paradójicamente, son siempre verdades, son eternas.

Para entender esta interpretación de Husserl, sirve volver por un momento la mirada a lo que él escribe en *Investigaciones lógicas*,

donde distingue entre verdades ideales y verdades reales. Las últimas son las que dependen de la metodología de la ciencia, de los aparatos y de la psicología y cultura del científico. Las verdades ideales son un aspecto de las verdades producidas por una ciencia particular y son, en cuanto a su contenido, siempre verdades. Las verdades ideales corresponden, según Husserl, a nuestra capacidad de distinguir leyes universales a partir de verdades contingentes. Y, lo que es importante, estas verdades universales pueden convertirse en normas o reglas que nos dicen cómo debemos pasar juicio.³⁴ Con esto, entendemos mejor la interpretación y uso que hace Zambrano de ciertas partes de la obra de Husserl. Parecería que presenta las verdades reales en términos de verdades de razón y las verdades ideales como verdades de hecho. Las verdades de hecho de las que habla Zambrano son verdades que experimentamos en la singularidad de un hecho, pero podemos a través de ellas aprehender una ley universal. Esta aprehensión y su validez se distingue de la aprehensión sistemática pero contingente que depende, según Husserl, de una ciencia específica como, por ejemplo, la filosofía en el caso de Zambrano.

Para Husserl, el motivo del argumento antes citado es la voluntad de construir una lógica pura. A Zambrano no le interesaba una lógica pura, sino, como llevamos mostrando, pensar una metafísica de la experiencia humana. Pero, para ello, se sirvió de distinciones encontradas en el desarrollo de la lógica de Husserl. Podríamos decir que intentó llevarlas al ámbito de un ser humano que vive ya dentro de un mundo que le concierne no solamente como objeto de conocimiento, sino también como objeto ético. Quería aceptar el punto de partida en la vida, señalado por Ortega y por Heidegger, pero sin abandonar su relación a verdades universales. Por lo tanto, las experiencias que vivimos dentro de unas formas experienciales tienen como uno de sus aspectos revelar o dar a entrever unas capacidades o funciones humanas que son universales. Y estas capacidades pueden, a su vez, convertirse en reglas que rigen la conducta de una determinada persona; se pueden convertir en caminos que guían la forma de la expresión individual, así como la conducta moral. De ese modo, el fenómeno llega a dar respuesta al problema de la estructura expresiva y moral —*poiética* y práctica a la vez— del ser humano.

2.4. *Expresividad, «poiesis» y praxis*

El fenómeno en la obra de Zambrano señala una verdad universal, pero esta verdad universal no tiene el carácter de las verdades científicas. Más bien, los fenómenos son un conjunto de capacidades, o podríamos llamarlos funciones de la mente, que rigen o regulan la vida humana. En otro manuscrito, el M-030, fechado en 1955, señala que el fenómeno de la inteligencia es «plenitud de forma», lo cual tendría que ser interpretado como la capacidad de la inteligencia para expresar continuamente nuevas formas de vida.

34. Husserl, Edmund, *Logical investigations*, Londres/Nueva York: Routledge, 2001, págs. 103-106.

35. M-030_009, FMZ.

36. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, págs. 88-89.

37. *The Complete Collected Works of Aristotle*, vols. I y II, Jonathan Barnes (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1984. Véanse los capítulos *Physics* (VIII, págs. 6, 7, 10-15), donde se describe al primer motor inmóvil como eterno, sin partes y sin magnitud, y también como un principio, y *Metaphysics* (XII, págs. 7 y 1073a).

38. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, *op. cit.*, A106-A108, págs. 167-168.

39. Zambrano, María, *De la aurora*, OC IV:1, 2018, pág. 286. En este contexto, hace referencia al artículo «Sobre la expresión, fenómeno cósmico» de Ortega. En él, Ortega defiende que, para que haya expresión, es necesario distinguir entre algo que es inmediatamente visible y algo que se nos aparece en lo inmediato. Mantiene que el alma, la interioridad humana, se nos presenta a través de la carne y que, por ser la primera inespacial, tiene siempre que tomar forma carnal. El ser humano, y toda vida orgánica, es una metáfora carnal. Véase Ortega y Gasset, José, *Obras completas II*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, págs. 577-596.

El fenómeno, manifestación de algo, realidad que se hace accesible es forma. Y el fenómeno de la inteligencia es plenitud de forma, la forma entre todas que conocemos porque no tiene más contenido que su propia ley, no está hecha de nada. [...] Y así esta forma es un medio un medio [*sic*] dentro del cual se ve a la manera del espacio diríamos, pero el espacio es un aspecto de la forma del pensamiento; el espacio es inteligencia.³⁵

En la forma se une inteligencia y espacio como un medio para la experiencia, y el fenómeno de tal medio es la capacidad de crear múltiples formas. Aquí también encontramos la distinción entre la ley de la inteligencia y la forma expresada, pero asimismo el hecho de que ambas son inseparables. El fenómeno es un aspecto de la forma o, mejor dicho, cada forma de pensamiento hace referencia a unas leyes o capacidades mentales que rigen esta forma. En *Claros del bosque*, describe cómo la palabra y la libertad preceden a lo expresado, lo que al decirse toma cuerpo y forma la realidad.³⁶ El mundo, con su plenitud de formas, hace referencia a la función que tiene la inteligencia de expresar una plenitud de formas. El mismo manuscrito continúa (pág. 10):

Vemos pues en virtud de la disparidad del medio y del contenido, vemos en medio de la inteligencia-forma, fenómeno que impone su ley. Pero la forma, el fenómeno de la inteligencia, no es sino su primera manifestación, su primera función. La forma es un acto, es acto, de ahí la inmovilidad.

A partir de estas citas podemos concluir que el fenómeno sirve a la autora como una respuesta a la pregunta sobre el fundamento de las formas expresivas que, según Zambrano, constituyen el mundo humano. Y este fundamento lo localiza en un punto inmóvil y «hecho de nada» que solo se rige por su propia ley: las funciones intelectivas del ser humano. Destacan varias cosas: primero, la cercanía a la descripción del primer motor inmóvil de Aristóteles³⁷ —«es acto, de ahí la inmovilidad»—; segundo, la también cercanía del argumento a la manera en que Kant explica la apercepción trascendental en *Crítica a la razón pura*,³⁸ y tercero, la distancia con ambos al determinar que este punto inmóvil es el lugar de las capacidades expresivas del ser humano. Capacidades que son funciones, es decir, que actúan (son acto) según una regla. En *De la aurora*, esgrime el mismo argumento, explicando que la expresión es un fenómeno cósmico y, por lo tanto, un principio de acción.³⁹ De esta manera, Zambrano sitúa al ser humano con sus capacidades de expresión en el centro del mundo en el que vive y señala las pautas de una metafísica de la experiencia como la investigación de este conjunto de funciones expresivas. El mundo del ser humano es, por lo tanto, eminentemente inmanente en su obra y, por eso, no habla de la trascendencia, sino que señala de manera reiterada el trascender como un movimiento que permite (y urge) al ser humano (a) sobrepasa-

sar sus propios límites. Límites que tenemos que entender como formales —o sea, impuestos por una forma histórica y específica en la que nos encontramos—. Son las capacidades intelectivas humanas de expresión —una llama *poiética*— lo que permiten al ser humano sobrepasar los límites de las formas.

La investigación sobre el alma y el corazón que realiza en *Hacia un saber sobre el alma* se puede entender como un primer intento de describir la estructura de las funciones intelectivas que rige la experiencia; lo que más tarde abordará en términos de sentir originario. Cuando aquí argumenta que la verdad del alma es una “expresión poética” y un “decir poético del cosmos”, señala precisamente esta capacidad expresiva y *poiética* fundamental del ser humano.⁴⁰ También señala que esta capacidad crea mundo, da forma al mundo que experimentamos, al cosmos humano. Razón por la cual el alma está directamente ligada al corazón corporal y biológico, con su palpar como el primer cronómetro. Además, cabe señalar que, dado que las funciones expresivas son actos que dan forma o cauce a la vida entera, guían tanto lo que experimentamos como nuestra conducta, o sea que actúan también en el ámbito de los valores.⁴¹ En la obra de Zambrano no es nuestro tratamiento adecuado de la experiencia de la muerte o la nada lo que da legitimidad a los valores, como es el caso de Heidegger, por ejemplo. Por el contrario, es nuestra conducta hacia las cosas o hacia el otro lo que determina nuestros valores. Y los valores están ya presentes cuando, expresándonos, formamos el mundo.

3. Tres enfoques del fenómeno en la obra de Zambrano

Como llevamos señalando, el fenómeno zambraniano se corresponde con unas reglas o funciones expresivas —*poiéticas* y prácticas a la vez— que se pueden descubrir a través de las formas que producen. El carácter de las formas que la autora distingue y analiza va cambiando a lo largo de su obra y es posible distinguir tres enfoques del complejo forma/fenómeno. En los textos tempranos, destaca su conexión con el ámbito individual y cognitivo y, como ya se ha demostrado, el fenómeno se corresponde con funciones vitales. En obras más tardías, y notablemente en la obra maestra *El hombre y lo divino*, encontramos una investigación sobre la naturaleza de la relación entre los dioses y los seres humanos en un recorrido histórico. O, en términos más precisos, encontramos un análisis de la relación entre la función de Dios en su configuración histórica, resultado de las expresiones del alma humana.⁴² En esta obra, Zambrano busca esbozar, a partir de varias formas expresivas históricas de lo divino, algo universal en la función trascendental de lo divino. Por último, encontramos en el conjunto de los libros *Notas de un método*, *Claros del bosque* y *De la aurora* (elaborados como un proyecto entre finales de los años cincuenta y la década de los setenta y no publicados por separado hasta principios de los años noventa)

40. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., págs. 436-437.

41. *Ibidem*, págs. 444-445.

42. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, OC III, 2011, pág. 108.

43. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 442.

44. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* op. cit., A327/B383, pág. 331.

45. *Ibidem*, A322/B378-379, págs. 327-328.

46. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 108.

el intento de desarrollar un método que combina aspectos del fenómeno individual y cognitivo y aspectos históricos del fenómeno. Esto da como resultado un enfoque más bien simbólico, en el que intenta describir los fenómenos a través de la representación de signos y símbolos.

Quiero proponer la interpretación de que Zambrano modela su análisis de los símbolos y signos siguiendo el modelo de las ideas trascendentales de Kant. Esto no quiere decir que tome directamente para su uso este concepto (por lo demás, no muy claro en la obra del autor y objeto de continua interpretación). Más bien, la discusión sobre las ideas trascendentales en la *Crítica de la razón pura* establece una relación entre lo que por vía de la razón (*Vernunft*) encontramos en la experiencia y por inferencia nos lleva a conceptos de lo incondicionado, a los que no puede corresponder una experiencia. Según Kant, las ideas trascendentales son conceptos del alma (psicológicos), conceptos del mundo en su totalidad (cosmológicos) y, por último, conceptos de Dios (teológicos). Curiosamente, esta discusión en la obra de Kant corresponde en varios aspectos a lo que, a lo largo de su obra, elabora Zambrano en relación con el fenómeno. Ya temprano, en *Hacia un saber sobre el alma*, el fenómeno está ligado a la idea del alma y su interacción con lo divino y la naturaleza.⁴³

Por añadidura, las ideas trascendentales kantianas modelan una manera de pensar sobre aquello que es necesario,⁴⁴ pero que solo encontramos en nuestra razón especulativa (o, en el caso de Zambrano, otras capacidades intelectivas como la creatividad expresiva) y cuyo objeto es la totalidad de las condiciones de la experiencia. Kant añade que esta totalidad de condiciones de la experiencia es lo incondicionado.⁴⁵ Podríamos decir que las formas de expresión histórica de Dios de los años cincuenta, o los signos y símbolos en su obra tardía, son formas (en vez de conceptos) a través de las cuales y por inferencia intenta llegar a, por una parte, lo divino y, por otra, la totalidad de las condiciones cognitivas. Estas últimas son, en el caso de Zambrano, las funciones o leyes a las que se refiere con la noción de fenómeno y que conjuntamente constituyen el principio *poiético* del ser humano. En cuanto a lo divino, Zambrano explica en *El Hombre y lo divino* que la función de lo divino es la reducción del ser humano, un acto que le confiere un cuerpo y un espacio vital. Lo divino es, por lo tanto, un concepto incondicionado que, a través de sus diferentes formas, delimita al ser humano.⁴⁶ (Dado que las formas de lo divino son frutos de la expresión humana, lo divino es, en realidad, una especie de autodelimitación por parte del ser humano. La autora reconoce que anteriormente había hecho una interpretación similar de la *epoché* de Husserl.) En cuanto a la totalidad de las condiciones cognitivas, se puede señalar el propósito que cita la autora al comienzo de *Notas de un método*: la

búsqueda de «un viviente *a priori* de la experiencia, comenzando por el establecimiento de su posibilidad».⁴⁷ Y, en *Claros del bosque*, la autora habla explícitamente de los signos naturales que son signos del universo y que conducen a una paz singular.⁴⁸ En todos estos casos y como en la obra de Kant, hay en sus escritos un paralelismo entre el principio creativo humano, el *logos* divino —o sea, la creatividad divina— y el lenguaje de la naturaleza.

3.1. *La guía: un ejemplo de forma y fenómeno*

Una forma de especial interés es la guía. La encontramos en sus textos muy tempranos, pero también en textos tan tardíos como *Notas de un método* y *De la aurora*. También está ligada a otras formas como el horizonte, el camino, la balanza, el umbral y los conceptos de esperanza y necesidad. Puede servir de ejemplo para aclarar cómo trabaja con formas que señalan a lo incondicionado, o sea, las funciones y leyes *poiéticas* del ser humano, de lo divino y de la naturaleza.

En *Notas de un método*, la autora describe cómo esperanza y necesidad son *a priori* todo camino. La esperanza es «el vacío activo» del ser humano, que se caracteriza por su insuficiencia. El hombre ha perdido «el lugar del ser» y la autora lo describe como una *epojé* del tiempo porque es lo que hace necesarios la actividad creativa, el cambio y la historicidad en el ser humano. El espacio surge para el ser humano con la experiencia de no pertenecer a un lugar del ser concreto; tiene que ir buscando y haciendo su lugar. El tiempo, a su vez, surge como el camino que tiene que seguir para realizar su ser en la realidad. En alguna ocasión, Zambrano lo llama su obra, en otra, su forma.⁴⁹ Espacio y tiempo son, por lo tanto, productos humanos que surgen de una experiencia inicial de distancia con el mundo donde las funciones de esperanza y necesidad desempeñan un papel constructivo. El horizonte es una forma que usa Zambrano para describir esta distancia creada simultáneamente con el espacio y el tiempo.⁵⁰ Y el camino son todas las vías de conocimiento en las cuales el ser humano se enfrenta con la necesidad de crearse mediante la expresión. Los animales guías de los que habla Zambrano son símbolos de una vía iniciática, pero también pueden ser un camino a la filosofía.

Cuando en *Notas de un método* menciona a Husserl, lo hace en relación con su discusión sobre el tiempo interior de la consciencia.⁵¹ En el apartado anterior, critica una noción del tiempo lineal y dirigido hacia el futuro, que asocia con el crecimiento del Estado. El tiempo interior es, por el contrario, un tiempo en el que se forma el conocimiento y es circular en el sentido de que, en vez de dirigirse hacia el futuro, se basa en un continuo hacer presentes imágenes que surgen en la memoria. Estas imágenes, extraídas de la memoria o de la tradición, condensan pensamientos y sensaciones y señalan una especie de plenitud de

47. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 37.

48. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, págs. 131, 138.

49. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, págs. 51-55; citas en el orden en que aparecen: 55, 53.

50. *Ibidem*, pág. 57.

51. *Ibidem*, pág. 84.

52. *Ibidem*, págs. 88, 114.

53. *Ibidem*, pág. 105.

54. Zambrano, María, «La Guía, forma del conocimiento», *Hacia un saber sobre el alma*, OC II, 2016, págs. 475-476, 482, 488.

55. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 137.

56. Cline Horowitz, Maryanne, «The Stoic Synthesis of the Idea of Natural Law in Man: Four themes», *Journal of the history of ideas*, vol. 35, núm. 1, 1974, págs. 3-16. Cabe señalar que, por ejemplo, el poeta e interlocutor de Zambrano en Cuba (y después, por carta, en los años setenta), José Lezama Lima, también hace referencia al *logos spermátikos*, o el *logos* seminal, en *La cantidad hechizada* como lo que causa la participación de cada palabra en el verbo universal y «engendra la participación de cada palabra en una infinita posibilidad reconocible» (La Habana: UNEAC, 1970, pág. 441).

57. Zambrano, María, *De la aurora*, *op. cit.*, pág. 310.

58. Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, *op. cit.*, A672/B700, pág. 584.

59. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, págs. 110-113, cita en pág. 113.

60. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, págs. 93-95, 145.

significados.⁵² Escribe: «Una tal figura precede el campo desde donde se la mira, lo configura, y guía el proceso mismo del recordar —que es de lo que ahora tratamos—, lo encamina». A diferencia de Husserl, lo que le importa a Zambrano no es la objetivación científica, sino la manera en que, en el campo de visión y tiempo interior, surgen imágenes que son capaces de guiar. En *Notas de un método*, entiende que estas imágenes, surgidas del pasado o de la tradición y que pertenecen al saber, guían la acción del pensamiento, que funciona para abrir el futuro.⁵³ En «Guía, forma del pensamiento», lo que se deja guiar es la experiencia, de tal manera que transforma la vida de quienes guiado.⁵⁴ En los dos textos, la guía es una figura o imagen (o una forma) que incita a la acción que lleva a una transformación. Y, en *Claros del bosque*, hay otra discusión sobre los signos o las figuras que señalan a un conocimiento que permite «la prosecución o el despliegue de su [el que conoce] vida».⁵⁵ Por añadidura, hace aquí referencia a las razones seminales de los estoicos, *logos spermátikos*: una ley y una fuerza que dirigen toda la naturaleza hacia una finalidad común y que incitan al ser humano a seguirla.⁵⁶ En *De la aurora*, vuelve el mismo *logos* estoico, ahora en relación con la palabra y la luz como guías del hombre y de la naturaleza.⁵⁷

Encontramos una idea similar a la guía, pero mucho menos elaborada, en *Crítica de la razón pura*, donde Kant señala que la idea trascendental del alma sirve para conectar todas las apariencias, acciones y percepciones al *hilo conductor* (*Leitfaden*) de la experiencia.⁵⁸ En este apartado, el alma es una idea trascendental necesaria para dar unidad a nuestra experiencia, aunque no lleguemos a tener nunca una experiencia directa de tal unidad. Si interpretásemos la «Guía» de Zambrano como una forma elaborada a partir de lo que dice Kant, podríamos concluir, a diferencia de este, que lo que confiere unidad a la experiencia es, por una parte, heredado o primario a la experiencia —la figura o forma está dada en la memoria— pero, por otra, se corresponde con unas funciones expresivas —esperanza y creatividad imaginativa— que depositan la misma figura o forma en el horizonte como punto de llegada futuro. «El anhelo de forma, que era el comienzo, se convierte, se ha convertido ya, en principio de una forma que se engendra a sí misma».⁵⁹

La misma descripción del alma la encontramos en *Claros del bosque*, donde el alma es lo que se mueve a sí mismo, pero también lo que responde a una llamada. Y esta llamada viene de imágenes reales que, aunque hayamos formado parte de su creación, se nos presentan como si fuesen llamadas de otro reino.⁶⁰ A través de la lectura de la forma «guía» podemos concluir que la expresividad humana es la que, como fenómeno, sirve de motor para acciones que producen formas, figuras o símbolos. Estos, al tomar cuerpo como expresión, se distancian

de nosotros y se depositan al borde del horizonte como una finalidad a la que queremos llegar, una finalidad que guía nuestro conocimiento y nuestras acciones; es decir, que implica una finalidad ética. Además, es solo mediante la interpretación de las formas históricas y heredadas como podemos llegar a entrever los fenómenos.

4. Conclusión sobre el fenómeno *poiético*

El fenómeno tiene una interpretación especial en la obra de Zambrano que no se corresponde directamente con los conceptos similares que encontramos en las obras de, por ejemplo, Husserl o Heidegger. Sin embargo, estos desempeñaron un papel decisivo en el desarrollo de la noción en la obra de la autora, junto con Aristóteles, Ortega y Kant. En su obra, el fenómeno es un *fenómeno* poiético: las leyes, principios o capacidades que rigen la expresión humana en todos sus ámbitos.

Esta noción de fenómeno va ligada al concepto de forma (figura, imagen, símbolo) que se corresponde con el fenómeno como un producto surgido de una actividad expresiva. Las funciones expresivas, los fenómenos, se sitúan en un orden interior del alma y funcionan como reglas que dirigen la conducta y la percepción. Los fenómenos como capacidades expresivas (y, por lo tanto, «hechos sin nada», es decir, que no tienen forma creada propia) son la base de la multiplicidad de formas expresivas de la realidad. Los fenómenos confieren ser a las formas que existen en ella. Esta es la razón por la cual los fenómenos son universales e incondicionados y necesitan continuamente actualizarse en expresiones del lenguaje y del trabajo humano. Es por la necesidad de expresarse como el ser humano llega a trascender sus propios límites, dando así lugar a la historia de las formas expresadas.

Posiblemente siguiendo a Kant, la autora distingue tres ámbitos de lo indeterminado que han surgido de forma histórica —el alma como noción de interioridad, la naturaleza como noción de totalidad del universo y, por último, lo divino como noción teológica liminal— y persigue una interpretación de sus diversas formas en diferentes partes de su obra. Siempre con la finalidad de dejar entrever los principios, reglas o funciones universales de cada ámbito: los fenómenos. A través de las expresiones del alma, llega a la conclusión de que el fenómeno del ser humano es la pluralidad de formas expresivas. A través de los símbolos de animales y de la naturaleza, llega al fenómeno de la creatividad cosmológica que también nos resulta una totalidad desconocida, el otro. Por último, a través de las formas en que hayamos dado expresión a lo divino, llega a lo divino como concepto liminal del ser humano. En el desarrollo de la forma «guía», Zambrano une todos estos aspectos para describir el proceso con el que actualiza-

mos imágenes de nuestra memoria que se proyectan hacia el futuro como un llamamiento de otro reino (del otro) para dirigir nuestra conducta y nuestra expresión continua. Los fenómenos son las funciones o condiciones *a priori* que nos permiten llevar a cabo este proceso.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Marta Negre: *Esborrany II*, 2022



Luca Filaci

La Sapienza, University of Rome

Filaci, Luca (2023). «Percorsi alternativi tra i sentieri del linguaggio a partire da «Claros del bosque»». *Aurora*, 24, 22-33. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.2. Recepción: 27/12/2021. Aceptación: 31/10/2022. Publicación: 13/2/2023

luca.filaci@fastwebnet.it
ORCID: 0000-0002-5997-7727

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

Percorsi alternativi tra i sentieri del linguaggio a partire da «Claros del bosque»

Rutes alternatives entre els senders del llenguatge a partir de «Claros del bosque»

Rutas alternativas entre los senderos del lenguaje desde «Claros del bosque»

Alternative routes between language paths from “Claros del bosque”

Astratto

In questo lavoro ci occuperemo nello specifico dell'opera di Zambrano *Claros del bosque*, del 1977, in cui, secondo diversi esperti della sua opera, vediamo messa in atto la sua *razón poética*. In particolare ci focalizzeremo su alcune parti del testo che riteniamo più significative per quel che pertiene al tema specifico di cui qui ci stiamo occupando, vale a dire il ruolo della parola e del linguaggio all'interno della più complessiva visione filosofica dell'Autrice.

Resum

En aquest treball tractarem concretament l'obra de Zambrano *Claros del bosque*, de l'any 1977, en la qual, segons diversos experts en la seva obra, veiem posada en pràctica la seva *razón poética*. En particular, ens centrarem en algunes parts del text que considerem més significatives en relació amb el tema que tractem aquí, és a dir, el paper de les paraules i el llenguatge dins la visió filosòfica més global de l'autora.

Resumen

En este trabajo trataremos concretamente de la obra de Zambrano *Claros del bosque*, del año 1977, en la que, según diversos expertos en su obra, pone en práctica su *razón poética*. En particular, nos centraremos en algunas partes del texto que consideramos más significativas en relación con el tema que aquí estudiamos, es decir, el papel de las palabras y el lenguaje en la visión filosófica más global de la autora.

Abstract

In this paper we will deal specifically with Zambrano's 1977 work *Claros del bosque*, in which, according to several experts on her work, we see her *razón poética* put into practice. In particular, we will focus on certain parts of the text that we consider most significant in terms of the specific theme we are dealing with here, namely the role of words and language within the author's overall philosophical vision.

Parole chiave

Linguaggio, Poesia, Silenzio, *Vacío*, Nulla.

Paraules clau

Llenguatge, poesia, silenci, *Vacío*, no-res.

Plabras claves

Lenguaje, poesía, silencio, *Vacío*, nada.

Keywords

Language, poetry, silence, *vacío*, nothingness.

Nel seguente contributo ci occuperemo soprattutto del capitolo VI dell'opera *Claros del Bosque* della filosofa andalusa María Zambrano, titolato precisamente *Palabras* (parole), in cui viene analizzata la dimensione fonica, arcaica, semiotica e testuale della parola. Ovviamente terremo in conto anche gli aspetti biografici e contestuali, addirittura geografici potremmo dire, che hanno influito potentemente nella stesura del seguente testo.

Infatti in quel periodo, all'inizio degli anni 70', Zambrano si trova a La Pièce,¹ in un casolare immerso nel bosco. In quel contesto l'Autrice stabilì inoltre un dialogo intellettuale molto fecondo con il poeta spagnolo José Ángel Valente, con il quale condivideva soprattutto l'interesse per la mistica spagnola (San Juan de la Cruz, Teresa D'Ávila, Miguel de Molinos) e la teologia negativa di matrice plotiniana.

Un altro evento decisivo in questo momento esistenziale della pensatrice fu sicuramente la morte della sorella Araceli, avvenuta nel 1972, che l'accompagnò in esilio e che rappresentava una figura centrale non solo all'interno della sua vita interiore ed emotiva ma anche nel suo itinerario intellettuale. È proprio alla sorella che verrà dedicata l'opera in questione.

Partiamo dal capitolo V dell'opera, intitolato *La metáfora del corazón*, in cui Zambrano si occupa dello statuto quasi sacrale che la parola assume nel momento in cui essa è presa in carico da una voce in grado di conferirle una corposità e una forza semantica dirompenti, in grado di sbaragliare ogni genere di banale grigiore a cui è sottoposta dal suo dispiegarsi quotidiano. È un evento che sorprende del tutto l'ascoltatore, il quale si trova di fronte a un fenomeno acustico che lo investe in tutta la sua improvvisa imprevedibilità. Questo avviene spesso, nota Zambrano, con il canto, quando esso si fa forma perfetta della sfera musicale:

Y es la voz interior que se identifica con algunas voces, con algunas palabras que se escuchan no se sabe bien si dentro o fuera, pues que se escuchan desde adentro. Y se sale también a escucharlas, se sale de sí. Y entre dentro y fuera el ánimo entero queda suspendido como queda siempre en toda identificación de algo que en el corazón late y algo que existe objetivamente. Es el terror supremo que acomete al escuchar como cierto lo que se teme. Y el total olvido de sí cuando se escucha lo que ni tan siquiera se sabía estar guardando. Y en este caso dichoso se da la música perfecta; el canto.²

Poco più avanti, sempre nello stesso capitolo, la filosofa parla del *corazón sumergido*, vale a dire il «cuore sommerso», riferendosi a quelle situazioni in cui il cuore, metafora del sentire originario, è alla disperata ricerca di una voce che accolga la sua chiamata, che presti ascolto al suo battito grave, senza molte parole di risposta ma con la semplice presenza che sappia accogliere.

Le trame sofisticate della mente, che con il suo discorso guidato dal giudizio vuole dare ordine al palpitare fervente di quest'organo, sono solamente dannose e insufficienti. Un ascolto quasi non voluto è ciò che esso cerca, come una spugna che assorbe, senza intenzioni, il liquido che la attraversa:

1. «*Claros del Bosque* — scrive Mercedes Gómez Blesa — apareció en 1977, en un momento especial de la trayectoria vital de María Zambrano, cuando se encontraba apurando los últimos años de su largo y accidentado exilio en una pequeña *ferme* del Jura francés, situada en La Pièce, muy cerca de la ciudad suiza de Ginebra. En esta humilde casa de campo (la 'choza', la llamaba ella irónicamente), enclavada en medio del bosque y envuelta en la luz del Jura, vivía nuestra autora en condiciones económicas muy precarias y con un delicado estado de salud» (Zambrano, María, *Claros del bosque*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), Madrid, Cátedra, 2011, p. 13).

2. Zambrano, María, *Claros del bosque*, cit., p. 179.

3. Ivi, p. 180-181.

4. Ivi, p. 183-184.

Y si la llamada es indecible es porque ninguna palabra de las ya dichas le sirve. Lo que no significa que entre las palabras que conoce no haya algunas o una sola que sea la que busca indeciblemente. Busca un oído; oír y que le oigan sin darse cuenta, sin distinción. Y que su llamada se pierda en la inmensidad de la única respuesta.³

Sottolineiamo ancora una volta come Zambrano focalizzi la sua attenzione non sulla parola morta del testo scritto o su quella relegata dall'intenzione feroce del parlante propria del soggetto riempito dalla propria volontà illusoria. «Porque ninguna palabra de las ya dichas le sirve», vale a dire «è perché nessuna delle parole già dette gli è utile». Questa frase riassume bene ciò che vuole trasmetterci Zambrano con la sua riflessione sulla dimensione di immediatezza selvaggia scagliata dal cuore nella sua necessità vitale di un ascolto genuino di contro alla mortifera piatezza dell'atteggiamento della mente discorsiva, sempre pronta a fornire argomenti validi ma privi di linfa curatrice.

Per mostrare plasticamente la violenta astrattezza a cui il linguaggio concettuale costringe i suoi oggetti, accalappiandoli con le proprie gabbie categoriali, Zambrano contrappone ad esso la potenza evocativa del *nome proprio*. Esso infatti è rivolto a un singolo fenomeno essenziale, in tutta la sua indistruttibile unicità multiforme e cangiante. È al nome proprio che si rivolgono e convergono le nostre speranze e le nostre imprecazioni, le nostre invocazioni desideranti e le nostre intime paure.

Rivolgendoci al nome proprio finalmente diamo un volto a tutto ciò che veniva dissolto dalla vaghezza generalizzatrice della parola concessasi al concetto pretensioso di chiarezza accecante. Se questo movimento verso il nome proprio non avviene, dice la pensatrice, tutto ciò che palpita (*late*) in noi viene misconosciuto e ridotto a un cumulo di parole prive di spessore semantico, monete usurate di cui si è dimenticato il valore di simbolo, per dirla con il Nietzsche di *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873):

El haber percibido el reiterado latir del corazón como pulsación del centro de la vida queda como una noticia inolvidable que aguarda ser revelada; irlo siendo. Y lo que acomete en el sentir primero de esta pulsación es su extraña vulnerabilidad, el brotar como en un extraño confín de la nada o con el vacío; con el no ser o con la muerte. Si no se es fiel a este sentir primario, todo ello resulta ser nombres, mas no nombres propios. Sino términos del hablar. Y si se los olvida, entonces, la mente no tiene ningún otro nombre, que habría de ser un nombre propio, y no la transcripción de un concepto forjado para uso general.⁴

Nella prima sezione del VI capitolo titolato precisamente *Palabras* troviamo una riflessione di grande interesse da parte di Zambrano per quel che riguarda l'origine primitiva del suono articolato a livello

antropologico. Questa parte del testo è denominata per l'appunto *Antes de que se profiriesen las palabras* («Prima che si proferissero le parole») e a quest'altezza dell'opera l'Autrice tenta di mostrare come attraverso le esigenze comunicative a cui la nostra specie è stata sottoposta nel suo iter evolutivo si sia originato, allo stesso tempo, un coacervo di sopraffazione, volontà appropriativa e volgarizzazione superficiale del detto a cui la parola umana è stata ridotta per necessità naturali.

5. Ivi, p. 193.

Questo è il germe primigenio, sostiene Zambrano, di ogni altra contrapposizione violenta tra pari che impongono il proprio dispotico volere attraverso la forza della propria voce (e in seguito il proprio corpo) che sovrasta quella degli altri, non lasciando alcuno spazio al condivisibile ma anzi riducendo ogni cosa alla categoria dell'*avere*: «io ho un corpo, ho la vita, ho una volontà, ho un mondo» costruendosi così allo stesso tempo i presupposti per essere nella condizione di perdere tutto questo proprio perché detentori di un potere su questi «oggetti» percepiti ormai come esterni.

Io ho un corpo e per questo posso perderlo, io ho la vita e per questo posso morire, ecc. Tutto questo, dice ancora Zambrano, ha portato a una sorta di auto-colonizzazione da parte dell'umano che in questo modo ha costruito materialmente le basi per quello che poi sentirà come un potere coercitivo che viene da fuori:

el que profería, el que ha seguido profiriendo sus palabras, las hace de una parte suyas, suyas y no de otros, suyas solamente, entendiendo o dando por entendido que quienes las reciben quedarán sometidos sin más. Ya que el exterior es el lugar de la gleba, de lo humano amorfo, materia dispuesta para ser conformada, configurada, y a la que se pide que siga así, gleba bajo la única voluntad de quien profiere las palabras materializadas también, ellas también materialización de un poder. [...] Al ser humano le ha sido permitido, fatalmente, colonizarse a sí mismo.⁵

Prima che tutto questo accedesse vi erano solamente parole libere da ogni tipo di costruzione linguistica architettonicamente stabilita. Parole che tuttavia, proprio perché non erano sacrificate al fuoco idolatrico della comunicazione, erano in grado di volare libere attraverso gli spazi aperti del reale, creando una comunione di intenti basata non sulla forzosa volontà di imporre i propri contenuti interiori bensì su di un reticolo di connessioni sonore in cui calarsi come in un bagno acustico rigeneratore:

[...] palabras no destinadas, como las palomas de después, al sacrificio de la comunicación, atravesando vacíos y dinteles, fronteras, palabras sin peso de comunicación alguna ni de notificación. Palabras de comunión. Circularían estas palabras sin encontrar obstáculo alguno, como al descuido. Y como todo lo humano, aunque sea en la plenitud, ha de ser plural, no habría una sola palabra, habrían de ser varias, un

6. Ivi, p. 194.

7. Ivi, p. 194.

enjambre de palabras que irán a reposarse juntas en la colmena del silencio, o en un nido solo, no lejos del silencio del hombre y a su alcance.⁶

Queste parole sganciate dal linguaggio, appaiono come selvaggi uccelli finalmente fuggiti dalle loro auree gabbie grammaticali. Esse, nota la pensatrice, appaiono in brevi e privilegiati momenti: una parola che si illumina repentinamente in un discorso, dopo una lunga pausa; quella parola che risalta in un testo poetico o filosofico perché dotata di una veste completamente altra pur nascondendosi nella coltre dei significati usuali che le sue vicine le forniscono, fiancheggiandola; in un semplice sospiro, sospensione da ogni arroganza del dire, arresto momentaneo del giudizio.

In questo tipo di parole non interviene il meccanismo di differenziazione semantica tipico di ogni sistema linguistico o semiotico complesso, in cui ogni elemento riceve il proprio senso specifico a partire dalla contrapposizione e il confronto relazionale con tutti gli altri elementi. Viceversa queste parole sono centri irradianti di senso: ognuna di esse racchiude in sé tutte le altre e allo stesso tempo è unica e incomparabile.

Portatrici di una pienezza data solo in frammenti scanditi da fratture ritmiche, queste parole sono caratterizzate da un'unità differente. Non aspirano a stritolare il contenuto di cui si fanno carico ma cercano invece di restituirlo in tutta la sua pluralità indifferenziata, così come era in grado di fare la figura del poeta tratteggiata da Zambrano in *Filosofía y Poesía* (1939):

Aparecen con frecuencia las palabras de verdad por transparencia, una sola quizá bajo todo un hablar; se dibujan a veces en los vacíos de un texto [...] Y en los venturosos pasajes de la poesía y del pensamiento, aparecen inconfundiblemente entre las del uso, siendo igualmente usuales. Mas ellas saltan diáfananamente, promesa de un orden sin sintaxis, de una unidad sin síntesis, aboliendo todo el relacionar, rompiendo la concatenación a veces. Suspendidas, hacedoras de plenitud, aunque sea en un suspiro.⁷

Ancora una volta è centrale in Zambrano l'*amore* come quel luogo specifico in cui appaiono queste parole nascenti che spuntano come la sua effigie prima, pur essendone sempre prive e dunque alla ricerca costante. Nella sua solitudine e nella sua grazia l'amore, quando incontra queste creature particolari, inizia a mettersi in moto e moltiplicarsi in vita.

Parole cariche d'amore che di esse si nutre e che, secondo la filosofa, dovrebbero servire da nutrimento anche al pensiero stesso, tirandolo in salvo dalla *muchedumbre de las razones*, dalla «folla delle ragioni» che spesso lo assalgono e non gli permettono di farsi attraversare da

quelle incarnazioni di una verità tenue e alata che sono spesso date nel lieve batter d'ali di un semplice sospiro, di una lacrima:

8. Ivi, p. 195.

9. Ivi, p. 197.

Parecen que vayan a brotar del pasmo del inocente, del asombro; del amor y sus aledaños, formas de amor ellas mismas. Y es al amor al que siempre le faltan. Y por ello resaltan inconfundibles cuando en el amor se encuentra alguna; es única entonces, sola. Y por ello palabra de la soledad única del amor y de su gracia. [...] Y volver el pensamiento a aquellos lugares donde ellas, estas razones de verdad, entraron para quedarse en «orden y conexión» sin apenas decir palabra, borrando el usual decir, rescatando a la verdad de la muchedumbre de las razones.⁸

In questo capitolo titolato *Palabras* troviamo una sezione dedicata alla *palabra del bosque* ('parola del bosco') in cui Zambrano, sempre nella forma frammentaria che caratterizza tutto il testo in questione, indica la relazione che può essere stabilita con questa parola allo stato nascente, quiescente nella sua vibrante sete di possibilità significanti.

La parola che nasce aspira ad essere sciolta, sviluppata, «ri-partorita»; essa vuole essere accolta come il seme nel terreno, pronta a rifiorire. La metafora a cui ricorre più spesso Zambrano in questo contesto è quella della vita alata, tra le poche in grado di restituire questo instancabile via vai (*tejmanejas*) della parola figlia dell'aurora.

La disposizione d'animo di fronte a questa parola è essenziale. Solo essendo completamente aperti, vuoti, disposti a farsi avvolgere e coinvolgere da essa si potrà assaporare tutta la sua silenziosa melodia palpitante, traccia arcaica di una musica senza tempo che non potrà mai essere detta fino in fondo e che permarrà sempre come atmosfera primigenia che aleggia sopra i nostri discorsi, dandogli vigore e illusione:

[...] palabras furtivas e indelebles al par, inasibles, que pueden de momento reaparecer como un núcleo que pide desenvolverse, aunque sea levemente; completarse más bien, es lo que parecen pedir y a lo que llevan. [...] Y que si desciende hasta esconderse entre la tierra sigue allí latiendo, como semilla. [...] dice con su aleteo y todo lo que tiene ala, alas, se va, aunque no para siempre, que puede volver de la misma manera o de otra, sin dejar de ser la misma.⁹

In connessione con la parola che precede e segue il linguaggio stesso, Zambrano dedica una breve parte di questo capitolo, denominata *La palabra perdida*, a quella parola originaria, da sempre persa, che soggiace a ogni nostra formulazione linguistica, per quanto unica essa possa apparire. Parola persa che dimora e si blocca al fondo della gola, conservando il segreto stesso della morte nel suo essere un sospiro finale al termine di un oceano indistinto di discorsi scomposti.

10. Riportiamo un testo inedito, catalogato come [M-29] e conservato presso l'archivio della Fundación María Zambrano a Vélez-Málaga. Da questo momento gli inediti saranno citati con la sigla «M-» M. Zambrano, *Claros del bosque: Los lugares de la palabra*, 1977, [M-254].

11. «Porque para ella, el lenguaje originario debió estar muy próximo a la piedad, en el sentido de propiciar una acción capaz de tratar con “lo otro”, con todo aquello que es diferente de nosotros incluido nuestro propio corazón cuando se hace “otro” o no ha dejado de serlo.», Maillard, María Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1997, p. 31.

12. «Direte che ho perso la mia strada, —che, camminando innamorata—, mi sono persa e sono stata vinta.», citazione fatta da Zambrano dal *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz, strofa 29, M. Zambrano, *Claros del bosque*, cit., p. 199.

13. In riferimento a questa *palabra naciente* María Luisa Maillard mostra come, precisamente in *Claros del bosque*, essa sia emblema di tutta la traiettoria filosofica di Zambrano e in particolare le si rivelò come elemento decisivo nel suo filosofare negli anni 60', presso Roma: «después, asumida en el logos como algo que circula, que no puede ser propiedad, ni de alguien, ni de un tiempo concreto; finalmente —señala Zambrano la fecha, años sesenta; y el lugar, Roma—, se le aparece el lugar de la palabra, la Aurora. Lo que se le revela como añadido en *Claros del bosque* es la presencia de esa palabra naciente, conseguida mediante un conocimiento pasivo en el cual el concepto no procede de la voluntad consciente sino de una especie de engendramiento. La palabra no se hace, la palabra nace llevando dentro de sí todo el padecer de lo vivo, es la revelación última de este libro emblemático.», Maillard, María Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, cit., p. 30-31.

In questo contesto ci sembra di grande interesse riportare un testo inedito dell'Autrice, intitolato *Claros del bosque: Los lugares de la palabra* (1977), che rientra all'interno dei lavori preparatori e integrativi a cui la pensatrice lavorava nel periodo della gestazione dell'opera in questione. In questo documento dell'Autrice, in cui troviamo una parte intitolata *el doble crecimiento*, la filosofa riflette sul ruolo che la parola originaria ha avuto nello sviluppo del rapporto dell'essere umano con i propri sensi, con il mondo naturale circostante e con la nascita stessa della «materia»:

Pues que ese arder imperceptible, percibido solo a fuerza de abrir los ojos sin desvanecimiento, impertérritamente, despierta el sentir de un mundo oscuro, silente que rodea a los humanos nacidos ya separados del acto creador por el doble abismo de las aguas amargas primeras y el de las más amargas todavía de después ese leve punto centella desprendida de la aurora podría abrirle los ojos del sentido; de ese sentir originario aprisionado, de ese dolor sordo que acompaña tan persistentemente que se hace imperceptible a todo lo nacido ahora, es decir: después. Después siempre aun pensando en el primer hombre [...] que [...] recogiera dentro de sí el acto creador que abrió los sentidos no ya no del hombre en cuanto tal, sino del universo todo. Cuando el universo surgió lleno de sentido y potenciado por los sentidos. La luz y la palabra dieron sentidos vista y oído al universo «físico». Ellos, los mundos creados, nacieron de la luz y del sentido. Mas ¿la materia? Vino después ella también, coetánea, hermana del hombre, la compañera oscura de esa luz depositada en él. La materia sombra hermana. Y es en esta soledad leve en un indefinido espacio que se extiende en las tres dimensiones conocidas y en alguna otra más desconocida.¹⁰

Per mezzo dei versi di San Juan de la Cruz la pensatrice infine sottolinea ancora e di nuovo come tuttavia sia proprio grazie alla perdita irreparabile di questa parola originaria¹¹ che sia possibile ritrovarsi, connettersi intimamente, con una dimensione del divino in cui l'abbandono amoroso è l'unica orientazione possibile: «Diréis que me he perdido, —que, andando enamorada—, me hice perdidiza y fui ganada.»¹²

Zambrano mostra come questa parola perduta e nascente¹³ possa essere conservata e mantenuta a partire da alcune condizioni specifiche della coscienza come ad esempio il terrore, lo spavento o il delirio, così come l'ispirazione artistica. In questi stati la parola rimane fedele al suo essere sfuggibile specchio di sommovimenti interiori sempre sul punto di svanire.

Non più vittima delle stratificazioni sociali incastonate nella struttura linguistica in cui essa è inserita, la parola delirante riesce a fluire senza ostacoli, divenendo groviglio insignificante agli occhi della ragione discorsiva che inorridisce di fronte al contorcersi del senso che essa mette in scena spudoratamente:

Algunos poetas, constructores de arte y de pensamiento, han dejado guardado también en su obra, que aparece así dotada de una inacabable y más clara vida que aquellas otras que no la contienen. La palabra que permanece inviolada en el delirio, por arrollador que sea, de quien teniéndola entra a delirar sin fin. La palabra que no se petrifica en el espanto, y a partir de la cual el hablar se deshiela. Y que sigue orientando el ser del que ha entrado en la noche de su mente. [...] una palabra que a todo suceso trasciende.¹⁴

14. Zambrano, María, *Claros del bosque*, cit., p. 202.

15. Zambrano, María, *Delirio del incrédulo*, 1950, [M-22].

A questo proposito proponiamo di seguito uno scritto dell'Autrice, in forma di poesia, titolato *Delirio del incrédulo*, in cui prende vita l'ispirazione delirante, sacra, di Zambrano, trasportata dalle parole che la conducono in volo sopra i propri pensieri:

Bajo la flor, la rama
sobre la flor, la estrella
bajo la estrella, el viento
¿Y más allá?
Más allá ¿no recuerdas?, solo la nada
La nada, óyelo bien, mi alma
duérmete, aduérmete en la nada
si pudiera, pero hundirme

Ceniza de aquel fuego, oquedad
agua espesa y amarga
el llanto hecho sudor
la sangre que en su huida se lleva la palabra
Y la carga vacía de un corazón sin marcha.
De verdad ¿es que no hay nada? Hay la nada
Y que no lo recuerdes. Era tu gloria.

Más allá del recuerdo, en el olvido, escucha
en el soplo de tu aliento.
Mira en tu pupila misma dentro
en ese fuego que te abrasa, luz y agua.

más no puedo.
Ojos y oídos son ventanas.
Perdido entre mí mismo no puedo buscar nada
no llego hasta la Nada.¹⁵

Nella sezione del capitolo di cui ci stiamo occupando titolata *Lo escrito* Zambrano riflette sulla connessione tra l'autorevolezza che la parola su carta assume e la rappresentazione storica che, a partire da essa, ci fabbrichiamo degli eventi.

«No hay historia sin palabra, sin palabra escrita», senza parola scritta non vi è storia: essa si basa sulla narrazione dei fatti, costruendoli in quanto tali e non potendoli mai afferrare definitivamente, essendo di continuo in balia dell'inabissarsi divoratore del tempo.

16. Zambrano, María, *Claros del bosque*, cit., p. 204.

17. Ivi, p. 206.

Tuttavia, sottolinea Zambrano, anche le parole scritte, impresse su di un supporto materiale, che hanno attraversato le più diverse culture, hanno avuto le loro morti e rinascite continue, al pari di pietre disposte in circolo poste a significare una simbologia arcaica. Anche queste pietre sono vittime del logorio del tempo e forse è solo frutto di una prospettiva limitante assegnare più valore alla storia che ci forniscono le nostri fonti scritte rispetto a quella donataci dal lento consumarsi di questi residui terrestri, testimoni primordiali della nostra origine sacra:

estas piedras no escritas al parecer, que nadie sabe, en definitiva, si lo están por el aire, por el alba, por las estrellas, están emparentadas con las palabras que en medio de la historia escrita aparecen y se borran, se van y vuelven por muy bien escritas que estén.¹⁶

Nella sezione successiva, denominata *El anuncio*, l'Autrice mette in luce come questa caratterizzazione della parola originaria come presenza assente che pulsa nei sotterranei del vivente è concepibile solo da coloro che hanno provato su di sé l'esperienza della *privazione totale* dalla parola, della desertificazione in cui l'io si dibatte tra le proprie pareti.

Solo in questo stato è possibile ricevere l'annuncio, che arriva senza alcun domandare previo e che è in grado di trasformare il deserto, il silenzio, il nulla in piattaforme propulsive da cui accogliere la parola nascente, sempre sola, sempre fragile, sempre vera: «palabra propiamente es sólo aquella que es concebida, albergada, la que inflige privación, la que puede irse y esconderse, la que no da nunca certeza de quedarse, la que va de vuelo».¹⁷

Ci sembra opportuno, in questo contesto relativo all'annuncio da dover accogliere, riportare una parte di un testo inedito di Zambrano intitolato precisamente *La imposibilidad de la palabra*, in cui l'Autrice si sofferma sulla necessaria disposizione ricevente del soggetto:

Pues que la palabra de verdad lo es de vida, alienta y su aliento se multiplica sin perderse en una especie de sacrificio del que la palabra tiene de alado se libera incesantemente. Tiene la palabra antes de ganar la extensión, su lugar propio invisible hace en un hueco, en una cripta donde se forja su sentido. El sentido precede a su aparición misma en el ámbito del sujeto, en ese ámbito donde el sujeto puede detener su articulación sensible, acallarla. Va la palabra desde la hondura insondable hacia el espacio ilimitado donde suena y encuentra eco, eco siempre, respuesta. Viene del sentido que la engendra y sin el cual no nacería atravesando algo que se le opone. Y el sujeto no dispone de ese nacimiento ni de ese sentido. Puede ayudar solamente a que se manifiesta en una especie de olvido dejándose en disponibilidad aceptante. Dejarse ir sin pena en una vigilia sin esfuerzo, ardientemente a veces más en un fuego comedido —el logos heraclitano del fuego y de la respiración que da nacimiento al sentido. Y esto es

simplemente libertad, este olvido, esta entrega, este ardimiento. Libertad.¹⁸

Tuttavia non è possibile parlare, in Zambrano, di un «ottimismo linguistico»¹⁹ completo poiché l'Autrice è ben cosciente dei limiti del linguaggio umano e della natura circoscritta delle sue potenzialità. Così come ogni fenomeno umano, anche il linguaggio è attraversato da glorie e tragedie, senza poter fossilizzarsi in nessuno dei due momenti ma continuando in un movimento di eterne morti e rinascite, sospensioni e risalite, disillusioni e speranze.

Nella sezione intitolata *El concierto* Zambrano si sofferma ancora sull'importanza che secondo lei riveste, anche e soprattutto in ambito pedagogico, la musica quale strumento privilegiato attraverso cui affinare l'ascolto: ascolto della parola dell'insegnante così come delle sue pause e delle sue interruzioni feconde, del suo tono grave e dei lievi e necessari momenti di leggerezza:

Los preocupados de pedagogías quizás hayan caído en la cuenta de que es la Música la que enseña sin palabras el justo modo de escuchar. Y de que cuando de palabra sola se trata, sucede así igualmente, que es la Música, que puede ser un modo de silencio, la que sostiene la palabra en su medio y en su modo justo, ni más alta ni más baja —siempre preferible un poco baja.²⁰

Su questo tema della relazione tra la parola e la musica l'Autrice introduce il tema della *verità*, a cui abbiamo già accennato in precedenza, che per la pensatrice può essere data nella vita umana solo sotto forma di istanti che sbaragliano l'ordine costituito per far arrivare in un momento eternizzante il presentimento di un altrove inattingibile nella sua totalità. Nella musica, a differenza che nella parola, ciò è dato senza interruzioni o strappi dovuti alle «buenas intenciones» che possono essere disattese e che caratterizzano il parlato umano.

La musica in questo modo si avvicina a quelle figure estreme, quali la morte, l'amore, la nascita, in cui la dimensione dell'eternità e quella dell'istante fugace si fondono e si assimilano vicendevolmente, confondendosi quasi in un unico movimento ritmato in grado di strapparli dalla loro apparente contrapposizione e di ricongiungerli sotto una ritrovata unità:

La música es prenda de la no traición, no existen en ella «las buenas intenciones», y un solo fallo en la voz que dice revela la falacia, o denuncia el incumplimiento de la verdad. La música cumple, se cumple, y escuchándola nos cumplimos. Aquel que la trae, ¿qué es? Un ser remoto, una pura actualidad del siempre. Y resulta impensable que alguna vez se vaya, que alguna vez no haya estado. Volverá. [...] Dura un instante toda la música. Un instante de eternidad, como el morir, como el nacer, como el amar. [...] ¿Une la música los contrarios, o está alentando antes de que los haya?²¹

18. Zambrano, María, *La imposibilidad de la palabra*, [M-223].

19. «No podemos hablar por tanto de “optimismo lingüístico” de forma absoluta, pues ella misma es consciente de las dificultades y de su posible fracaso; ya que la palabra, como la vida, es a la vez y conjuntamente logro y fracaso.», Maillard, María Luisa, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, cit., p. 33.

20. Zambrano, María, *Claros del bosque*, cit., p. 209.

21. Ivi, p. 210.

22. Ivi, p. 213.

23. Ivi, p. 21.

24. Mostra molto bene il metodo della *razón poética*, inserita in questo discorso sulla parola originaria, Mercedes Gómez Blesa: «un saber que apunta hacia una contemplación o receptividad pasiva donde se da el germinar lento de la verdad, la recuperación de la palabra inicial o absoluta que adviene en el desasimiento de nuestro yo. El saber que se revela en el claro del bosque es el saber de esta palabra originaria.» (Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., p. 95).

25. Zambrano, María *Claros del bosque*, op. cit., p. 214.

Infine nella parte denominata *Sólo la palabra* Zambrano pone la sua attenzione sulla parola che precede ogni dire e che rende possibile ogni separazione necessaria, che avviene in ogni atto linguistico, tra il suono e l'assenza di esso: il silenzio. Questa parola quale struttura originante è presente al di sotto di numerosi discorsi, così come di diverse opere filosofiche o poetiche facendo da architrave all'architettura semantica che le sostiene, infondendogli forza e potenzialità. Essa è la generatrice prima del pensare, non coincidendo mai con esso ma rendendolo possibile attraverso la sua musicalità enigmatica e silenziosa, all'apparenza inesistente, eppure sempre viva:

Hay una palabra, una sola, de la que no se sabe de cierto si alguna vez ha traspasado la barrera que separa el silencio del sonido. Ya que por muy larga e inconteniblemente que se haya hablado, la barrera entre el silencio y el sonido no ha dejado nunca de existir, erizándose hasta llevar al que habla al borde del paroxismo. [...] Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto porque es ella la que hace concebir, la fuente del concebir que está más allá propiamente de lo que se llama pensar. Pues que ella, esta palabra es pensamiento que se sostiene en sí mismo.²²

Zambrano propone in questo contesto una riflessione sulla relazione di questa parola assente, unitaria, con la sequenza disparata di sensi e temporalità parallele a cui essa dà origine. A questo proposito la filosofa sembra avvicinarsi alla concezione eraclea del divenire sempiterno di tutte le cose, il quale è tale proprio in virtù di un sottostante strato unitario che ne inverte il ritmo frenetico, così come il letto del fiume accoglie il suo continuo fluire: «en la relatividad de la vida, la divergencia es garantía de unidad cuando está sostenida por la palabra depositaría del sentido uno, de lo único».²³

La capacità di ricongiungersi finalmente con questa parola solitaria fornisce al soggetto una nuova sensazione di sé, in armonia con tutti gli elementi che lo compongono: con le fratture e le violenze, con gli slanci pieni di gioie e le speranze inaudite, con le geometrie trasparenti della sua logica e con gli inferi delle sue follie.

Con essa il soggetto sente nuovamente il rumore del suo battito, i sospiri del suo animo, le carezze dei suoi respiri. Non più gabbia esso stesso di deliranti foghe comunicative ed espressive, torna verso un tipo di sapere²⁴, o forse per meglio dire di saggezza, che faccia del suo centro l'anima stessa e tutto ciò a cui essa aspira: «Establece la presencia de la palabra sola, una especie de respiración interior, una respiración del ser, de este ser escondido en lo humano que necesita respirar a su modo, que no puede ser el modo de la vida sin más».²⁵

Per concludere questo contributo dedicato all'analisi di alcune parti specifiche dell'opera *Claros del bosque* (1977) della filosofa, ci sembra importante ancora una volta porre l'accento sulla dirompente

potenza non solo teoretica ma anche esistenziale ed esperienziale che la concezione linguistica zambraniana porta con sé.

In essa infatti non troviamo solamente un'arida, seppur necessaria e del tutto legittima, vivisezione analitica delle parti che compongono la struttura della lingua; bensì ci confrontiamo anche, e soprattutto, con una concezione del linguaggio in cui esso ricopre un ruolo trasformatore di primo spessore. Grazie a un diverso rapporto con le parti che lo compongono, infatti, possiamo accedere a zone dimenticate e bistrattate del nostro interiore sentire, dandogli di nuovo visibilità e valore e strappandole al cinismo disilluso che vorrebbe relegarle a mere suggestioni soggettivistiche.

Dare spazio al suono delle nostre parole ritrovate, così come a quel suono misterioso che proviene dal silenzio creatore che da esse traluce. Evitando qualunque retorica relativa al pubblico o al sociale, forse bisognerebbe avere cura e porre un impegnato ascolto alle parole degli altri, a questa singola voce, che, in fondo, sono le uniche che potranno davvero dire chi siamo, non nella loro ansia di giudizio ma nella loro capacità di dispensare un mutuo riconoscimento, a cui aspirare quale meta necessaria ad ogni nostro discorso.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Francisco José Martín

Università di Torino

Martín, Francisco José (2023). «Razón poética y exilio». *Aurora*, 24. 34-42. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.3.
 Recepción: 29/9/2022. Aceptación: 30/10/2022.
 Publicación: 13/2/2023

francisco.martin@unito.it
 ORCID: 0000-0001-5367-4891

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

Razón poética y exilio*

Raó poètica i exili

Poetic reason and exile

Resumen

Estudio de la relación entre la razón poética y el exilio en el pensamiento de María Zambrano. Análisis sucinto de los distintos nombres de la razón poética en la obra de Zambrano. Análisis del doble significado de la razón poética en el decurso de la obra de Zambrano a partir del conflicto entre la filosofía y la literatura. La razón poética como razón iniciática.

Palabras clave

Razón poética, exilio, María Zambrano, filosofía hispánica.

Resum

Estudi de la relació entre la raó poètica i l'exili en el pensament de María Zambrano. Anàlisi concisa dels diferents noms de la raó poètica en l'obra de Zambrano. Anàlisi del doble significat de la raó poètica en el decurs de l'obra de Zambrano a partir del conflicte entre la filosofia i la literatura. La raó poètica com a raó iniciàtica.

Paraules clau

Raó poètica, exili, María Zambrano, filosofia hispànica.

Abstract

Study of the relationship between the poetic reason and the exile in the thinking of María Zambrano. Succinct analysis of the different names of the poetic reason in the work of Zambrano. Analysis of the double meaning of the poetic reason throughout the course of Zambrano's work, starting from the conflict between philosophy and literature. Poetic reason as initiatic reason.

Keywords

Poetic reason, exile, María Zambrano, Hispanic philosophy.

Razón poética y exilio son tal vez los conceptos que mejor trazan el perímetro de pensamiento de María Zambrano, lo cual es casi como decir de su vida, a la postre conducida desde la noble exigencia de vivir filosóficamente. Y lo hacen desde dentro, desde la intimidad de un pensamiento que bien podría decirse que se confunde con la intimidad de su misma vida.

En lo que sigue voy a trazar una secuencia de ideas —sin articularlas mejor— con la intención de poner de manifiesto la ligazón o vínculo esencial que de manera necesaria se da entre la razón poética y el exilio. Insisto en que de manera necesaria, pues lo que quiero decir con ello es que lo que une la razón poética con el exilio en el pensamiento de Zambrano no es algo contingente. Ya sé que esto contraviene el relato de la génesis y primer desarrollo históricos de la razón poética, pero, en definitiva, me parece que con ello salimos en

* El presente trabajo tiene su origen en la conferencia pronunciada en Vélez-Málaga el 18 de noviembre de 2021 dentro de las IV Jornadas sobre el Exilio organizadas por la Fundación María Zambrano y el Centro de Estudios sobre el Exilio.

cierto modo ganando. Aunque tal vez de lo que se trate en propiedad no es tanto de ganar cuanto de no perder: no perder nada del potencial significativo del corpus zambraniano. Doy por supuesto que tanto el exilio como la razón poética necesitan, para su justa comprensión, de una temporalidad no lineal, algo a lo que Zambrano estuvo dando vueltas toda la vida y a lo que encontró varios momentos de exposición doctrinal, de la que el libro póstumo sobre *Los sueños y el tiempo* es su última y más cabal expresión.

La razón poética se gesta, nace o apunta hacia su nacimiento en Chile, en esos meses de noviembre de 1936 a mayo de 1937 en los que Zambrano vivió en Santiago de Chile y colaboró de manera muy activa en el espacio de la propaganda de aquella Embajada de España que Rodrigo Soriano había convertido en trinchera de la guerra civil española.¹ Madeline Cámara (cubana exiliada y profesora en la Universidad de Florida) es quien ha desvelado este nacimiento chileno de la razón poética;² conviene decirlo fuerte y claro y no rebajarlo a una simple y discreta nota a pie de página, pues considero que el silenciamiento de este detalle, que es de enorme importancia, por parte de la crítica, el ninguneo del que su nombre ha sido objeto, constituyen uno de los capítulos más feos, incluso miserable, de ciertos estudios zambranianos.

El término de razón poética aparece por primera vez en el corpus zambraniano hoy disponible en el epílogo a la antología *Madre España* con la que los poetas chilenos brindaban su apoyo a la causa republicana en la guerra de España.³ Dicho epílogo está fechado en enero de 1937. De finales de ese mismo año es el siguiente texto del corpus donde vuelve a aparecer el concepto de razón poética: se trata de la reseña al entonces reciente y a la postre último libro de Antonio Machado, *La Guerra*, publicada en el número de diciembre de la revista *Hora de España*.⁴ Entre uno y otro hay varios artículos (entre los que cabe destacar el publicado en la revista *Atenea* con el título de «La reforma del entendimiento») en los que Zambrano deja claro su estar en camino en la búsqueda de una nueva razón. Entre uno y otro, entre el epílogo chileno y la reseña machadiana, Zambrano ha vuelto de Chile para incorporarse en España a la defensa de la República, porque la razón era en ella entonces, también y acaso sobre todo, razón militante,⁵ con lo queda claro el contexto bélico del nacimiento histórico de la razón poética en Zambrano.

Intentaré mostrar, a pesar de ello, que la tierra donde solo puede arraigar la razón poética es el exilio. Es decir, que no se trata de un nacimiento en la guerra y de un sucesivo desarrollo en el exilio, como parece indicar la atención a la biografía de Zambrano, sino más bien de una consideración estricta y puramente teórica, o metafísica, de la razón poética, la cual reclama —insisto: de necesidad— el carácter sustantivo del exilio en su conformación y despliegue. Quiere decirse, pues, que el exilio no es contingente, algo a lo que la razón poética llega porque ese es el itinerario vital de Zambrano.

1. Véase Martín, Francisco José, «María Zambrano en la trinchera chilena de la Guerra civil española (De un contexto de escritura y a propósito de la razón poética)», en *RiCognizioni. Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, núm. 14, 2020.

2. Véase la secuencia temporal de los trabajos de la citada Madeline Cámara: «Chile; la experiencia latinoamericana de la “solidaridad” para María Zambrano», en *Aurora*, núm. 14, 2013; «Chile en la experiencia latinoamericana de la “solidaridad” y del nacimiento de la “razón poética” en María Zambrano», en *Atenea*, núm. 512, 2015; «Textos chilenos de María Zambrano», en Madeline Cámara y Luis Ortega Hurtado (eds.), *María Zambrano: Between the Caribbean and the Mediterranean*, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015; «Constelaciones chilenas de María Zambrano», en *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, núm. 7, 2020; «Apuntes para la genealogía latinoamericana de la razón poética de María Zambrano», en Juan Antonio García Galindo y Luis Ortega Hurtado (eds.), *Persona, ciudadanía y democracia. En torno a la obra de María Zambrano*, Málaga: Fundación María Zambrano, 2020.

3. Zambrano, María, «A los poetas chilenos de *Madre España*», en *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Santiago de Chile: Editorial Panorama, 1937, pág. 39. Hay que decir, en el margen prestado de esta nota a pie de página, que en la edición de *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la Guerra civil*, incluida en el primer volumen de las *Obras completas de Zambrano* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015), se dice que el poemario chileno *Madre España* fue compilado por Zambrano (pág. 338), lo cual, se mire por donde se mire, carece por completo de fundamento filológico, como he puesto en evidencia en «Entre poetas (Un epílogo y dos prólogos chilenos de María Zambrano)», en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, núm. 22, 2022.

4. Zambrano, María, «La Guerra de Antonio Machado», en *Hora de España*, núm. 12, 1937, sucesivamente incluido en *Los intelectuales en el drama de España* a partir de su segunda edición (Madrid: Hispamerca, 1977).

5. De «razón militante» habla por ejemplo en la segunda parte de *Los intelectuales en el drama de España* (Santiago de Chile: Editorial Panorama, 1937, pág. 34).

6. Véase Martín, Francisco José, «Los exilios de María Zambrano», en Manuel Garrido et al. (coords.), *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2009.

7. Véanse Rivas, Enrique de, *Cuando acabe a guerra*, Valencia: Pre-Textos, 1992; Castro, Américo, *Espanoles al margen*, Madrid: Júcar, 1973; Marañón, Gregorio, *Espanoles fuera de España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

no, sino necesario a la misma sustancia de la razón poética e independiente de la trayectoria vital de Zambrano: porque no hay razón poética sin exilio o, mejor, no hay, no puede haber, una filosofía que se lleva a cabo en o desde la razón poética, que es lo que Zambrano construye o intenta construir, sin la consideración del exilio como su espacio más propio.⁶

No sé, ni creo que nadie lo sepa, cuándo en propiedad empieza el exilio de María Zambrano. No empieza, desde luego, al atravesar los Pirineos, en los últimos días de aquel tan inclemente mes de enero de 1939. Eso, ese paso o ese atravesamiento de la frontera (que es física y geográfica, sin duda, pero también espiritual e intelectual), tiene otros nombres, pero no propiamente el de exilio. Eso, para empezar, se llama éxodo, o destierro, pero no es todavía exilio (y el «todavía» no quiere decir que todo destierro conduzca o acabe inexorablemente en exilio, siendo exilio, pues bien se sabe que no, sino que esa fue la secuencia vital de la persona que fue Zambrano). En propiedad, el exilio de Zambrano empieza entre 1945 y 1946, en lo que desencadena en su vida pública y privada la conjunción de dos sucesos de similar magnitud y grandeza, uno hacia adentro de la persona y otro hacia afuera, uno general, el final de la Segunda Guerra Mundial, y otro privado, íntimo, la muerte de su madre y el reencuentro en París con su hermana. Eso que pasa —y también lo que no pasa o deja de pasar— en la convergencia de lo uno con lo otro en la vida de Zambrano es algo cuyo nombre más aproximado podría ser el de derrumbe de la esperanza (un derrumbe cuya idea cabe bien en la imagen de la vida sin asideros que la Zambrano de esos años a menudo emplea en su escritura). A tal derrumbe sigue después un abandono, o mejor: un naufragio en el abandono. Y es ahí donde empieza el exilio, su exilio: en ese punto del derrumbe donde los asideros de la vida faltan y el ser de la persona —o lo que queda— se abre al completo y radical abandono. Primero es el derrumbe de la esperanza republicana de ver el final de la Segunda Guerra Mundial no en la toma de Berlín, tal como de hecho fue, sino en la incumplida liberación de Madrid. No había ningún pacto firmado, claro está, sino que tan solo era una cuestión de orden intelectual: era la misma guerra y la política de los aliados las que dejaban sin aliento a las esperanzas del republicanismo español. Es el horizonte recreado y descrito en *Cuando acabe la guerra*, de Enrique de Rivas, ese grito que se abre hacia la soledad y hacia la desesperanza en un mundo que había decidido dar la espalda y dejar sin solución (política) a los españoles que en 1945 estaban fuera de España. Desde ahí se entiende la radicalidad del ser «españoles fuera de España»: esa suerte de constante de la historia de España que Américo Castro desveló en toda su rotundidad y que se hizo célebre en un título de Gregorio Marañón.⁷

La muerte de la madre y el encuentro con la hermana es acontecimiento íntimo, sin duda, demasiado íntimo, y su significación podemos intuirlo, incluso leerla, en el envés o en el entrelineado de

algunos de sus textos, pero sin que aflore de manera explícita en la escritura pública. De la idea de sacrificio del pueblo en la guerra de España se pasa aquí a ese otro sacrificio que ni siquiera acontece en la historia, sino en la intimidad de un alma desvalida, en la descarnada soledad de un alma ante un mundo sin alma, el extremo sacrificio de quien comprende y acepta no ser sujeto de la historia y a quien acaso no queda otra que el hacerse cargo del abandono. Es el cuidado que se deriva del hacerse cargo: un peso enorme, sin duda. Y es ese «hacerse cargo» de Zambrano, o más que de Zambrano de la razón poética, algo muy distinto del «saber a qué atenerse» tan propio del horizonte orteguiano de su formación, aunque en su estructura ambos se parezcan tan notablemente: pero el saber a qué atenerse de Ortega actúa en la historia, dentro de la historia, mientras que el hacerse cargo de Zambrano se posiciona ya fuera de la historia o, por mejor decir, en los márgenes de la historia.

Ambos acontecimientos convergentes en la persona de Zambrano abren en su vida, creo, como digo, la puerta del exilio. Del exilio como espacio en el que no hay espera posible, menos aún ninguna esperanza fundada, sino tan solo el despliegue del más radical y completo de los abandonos. Buena parte de los republicanos españoles en México habían declinado su situación como transtierro: algo que sigue al desarraigo temporal del destierro, pero encuentra enseguida otra tierra —acaso otra patria— en la que volver a arraigar y poder así dar nuevos frutos. El ejemplo de José Gaos es, en este sentido, admirable. Pero el exilio no es un nuevo arraigo. Ni tan siquiera es una patria (es sugestiva la idea del exilio como patria, sin duda, tanto que se ha empleado incluso como título para recoger algunos textos representativos de exilio zambraniano, pero no es eso, claro que no, no es nada de eso).⁸ Como patria, creo que lo más que puede decirse del exilio es que es una patria imposible. Sobre todo porque se trata del espacio del definitivo desarraigo al que lleva el definitivo abandono. La metáfora de las raíces y las plantas deja de funcionar y son otros los atributos con que se constituye su campo semántico y metafórico: el desierto, la noche, el frío gélido, etc.

La razón poética podría haber tenido otros nombres, sin duda. De hecho, Zambrano los baraja en lo que en su obra puede considerarse como el ejercicio de deslinde de los atributos de la nueva razón que ella decía entonces que andaba buscando (véase, por ejemplo, la carta del 7 noviembre de 1944 a Rafael Dieste):⁹ mediadora, intermedia o intermediadora, misericordiosa o de la piedad, etc. El nombre de razón poética, la precisión de ese adjetivo, que —no debe olvidarse nunca— tiene un indudable y vinculante carácter sustantivo, deriva de la preeminencia de la poesía en el contexto cultural de formación de la joven Zambrano, eso que podríamos llamar la potencia de irradiación de los poetas de la llamada generación del 27 en lo que hace a las líneas de fuerza más visibles y potentes del campo de la cultura española de los años veinte y treinta. Pero también en Chile, patria como pocas otras de poetas excelsos

8. Zambrano, María, *El exilio como patria*, Juan Fernando Ortega Muñoz (ed.), Barcelona: Anthropos, 2014. He contrastado esta idea en «La patria imposible del exilio (De la travesía de Winnipeg y del exilio republicano español en Chile)», en S. Cabanchik y P. Buchbinder (eds.), *Migraciones y exilios: perspectivas desde la historia, la sociología y la filosofía*, Buenos Aires: Eudeba (en prensa).

9. «Hace ya años en la guerra sentí que no eran “nuevos principios ni una Reforma de la Razón”, como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener, muchas formas, será la misma en géneros diferentes», Axeitos, Xosé Luís (ed.), «Diálogo Rafael Dieste-María Zambrano», en *Boletín Galego de Literatura*, núm. 5, 1991, pág. 102.

10. Nótese que es Zambrano la que usa en este preciso contexto y desarrollo de su pensamiento el tan reconocido concepto de Zubiri: Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Madrid: Alianza, 1987, pág. 113. Para la relación Zambrano-Zubiri, véanse Soto García, Pamela, «Convergencias y divergencias entre Xavier Zubiri y María Zambrano», en J. A. Nicolás (ed.), *Guía de Zubiri*, Granada: Comares, 2011, y Soto García, Pamela y Espinoza Lolas, Ricardo, «Xavier Zubiri y María Zambrano: de la crisis europea a una reforma del entendimiento», en *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica*, núm. 266, 2015.

11. Véase Martín, Francisco José, «La literatura como exilio», en *Revista de Occidente*, núm. 452, 2019.

(Huidobro, Mistral y Neruda resonaban entonces con poderosa fuerza y reconocimiento internacionales), y no puede olvidarse que el primer texto en el que aparece el nombre de razón poética es, como atrás queda dicho, un epílogo a la antología ya mencionada de los poetas chilenos en apoyo a la República española, *Madre España*, es decir, un texto breve, en prosa, que cierra un discurso poético múltiple. Y tampoco puede olvidarse, ni pasarse por alto, claro está, que la segunda vez que aparece es en la reseña al ya mencionado libro de Machado, donde Zambrano se sirve de las palabras del poeta para dar una indicación más precisa (que no una definición) de la razón poética.

Ahora bien, más allá de esa circunstancia de su génesis, de su contingente ocasionalidad, lo cierto es que la poesía y lo poético, sobre todo en contraposición a la filosofía hegemónica que según el sentir y el pensar zambranianos empiezan Platón y Aristóteles (véanse a este respecto las condenaciones de la poesía en uno y de los pitagóricos en otro, respectivamente, en *Filosofía y poesía* y en *El hombre y lo divino*), proporcionan a la nueva razón que andaba buscando Zambrano un horizonte de «religación»¹⁰ más que un lazo de unión con la literatura: un horizonte, una apertura que religa, más que algo que ata una cosa a otra. No es la literatura, o la poesía, en cuanto tales, sino en cuanto que representantes de los saberes vencidos a lo largo de la historia. Es la categoría plural de los saberes vencidos, la posibilidad que abren en la hora más crítica de la cultura occidental, hora que Zambrano tiene bien a la vista porque es, primero, hora de España y luego hora de Europa, siendo siempre la misma hora, la misma guerra: la apertura que ofrecen en la noche más negra de la crisis los saberes que quedaron marginados o silenciados, sepultados, olvidados.

La literatura interesa a Zambrano en cuanto saber vencido, no como mera arte de la escritura sin derechos sobre la reivindicación de la verdad y del conocimiento de la realidad del ser y de las cosas. Digámoslo claramente: a Zambrano le interesan los poetas que aceptaron la condenación del rey filósofo en uno de los más célebres diálogos platónicos, *La República*, los poetas que se posicionaron extramuros de la ciudad ideal, poetas, en propiedad, que con toda razón cabe llamar exiliados.¹¹ No le interesan, o le interesan menos, los poetas que aceptaron el orden de la ciudad y se convirtieron al *logos* de la filosofía. No le interesan, o le interesan menos, los poetas conversos a la filosofía, a diferencia de los poetas que no se convierten y aceptan la intemperie del exilio. Esto explica en cierto modo esa predilección y gusto de Zambrano por los autores herejes de nuestra tradición, como Molinos, o los marginales, como Cervantes, los olvidados de su tiempo, como en cierto modo lo era el Galdós más garbancero, según un antiguo decir de Valle-Inclán, en aquella España cosmopolita y un poco esnob de las vanguardias de los años veinte y treinta que encontró su credo y su manifiesto en *La deshumanización del arte*. La poesía es, pues, o representa, en Zambrano

o para Zambrano, un saber vencido, y es desde ese horizonte de vencimiento como entra a formar parte sustantiva de la nueva razón que según decía ella andaba buscando. Es la poesía en cuanto que saber exiliado. Como la religión, por ejemplo (no la teología, sino esa otra vía de comprensión de lo sagrado que son los cultos místéricos e iniciáticos). O como la mística, ese otro saber que es intrínseca confusión de poesía y religión, saber que aúna en una anterioridad indecible y en un mismo impulso de conocimiento la poesía con lo sagrado —lo sagrado como dimensión de una realidad a cuyo acceso solo se llega desde la poesía o a través de la poesía (sin olvidar, claro, que hay poesía que se escribe en prosa y solo en prosa, porque Zambrano era bien consciente del desplazamiento hacia la prosa que se opera, por ejemplo, en la poesía de Antonio Machado).

Razón poética, pues, quiere decir razón exiliada. O de otro modo, que el exilio es consustancial a la razón poética. Sin exilio no hay razón poética, tal y como la entiende Zambrano. Y ello con independencia de su exilio personal, el cual, sin duda, hubo de ayudarlo a ver más claramente, o a sentir con mayor fuerza, ese vínculo entre lo uno y lo otro, pero sin que el detalle de lo personal vaya más allá de la mera ocasionalidad y contingencia, sino que, más bien, sirva —el detalle personal, su ocasionalidad y contingencia— para desvelar el carácter de necesidad constitutiva del exilio en la configuración teórica o metafísica de la razón poética. Es exiliada la razón poética porque filosóficamente germina en el exilio de los saberes vencidos, extramuros de la ciudadela filosófica y científica, en los márgenes de la misma y de los saberes hegemónicos que la sostienen. Pero es, no se olvide, un germinar filosófico de una filosofía que a la postre se alza como alternativa a la filosofía dominante, una filosofía cuya simple mención es ya denuncia o de la impostura de la filosofía hegemónica o de la revelación más acuciante de su crisis.

Y en esto, en este punto concreto, el pensamiento de Zambrano tiene recorrido y tiene desarrollo, pues empieza con esa búsqueda suya en que se reclama a la razón poética la capacidad de mediar entre la filosofía y la poesía, casi como si se tratara de recuperar aquel formalismo orteguiano del integracionismo (la cultura germánica y la mediterránea en el Ortega de *Meditaciones del Quijote*, la filosofía y la poesía en Zambrano). Es este un primer momento cuyo centro podría situarse en los libros de 1939 —*Filosofía y poesía* y *Pensamiento y poesía en la vida española*—, un primer momento en el que lo que la razón poética parece buscar es esa integración de lo separado, de lo que la condena platónica de la poesía dejó separado de la filosofía en el curso sucesivo de la cultura occidental. Se trataría de volver a juntar lo separado, lo que tal vez nunca debió separarse. Y en lo que subyace a eso que se nombra como lo que tal vez no debió separarse, Zambrano encierra una experiencia formativa en filosofía dentro del orteguismo, dentro de esa *koiné* orteguiana en la que nace como filósofa, pero también y, acaso, sobre todo, encierra la experiencia directa de la historia, el significado filosófico que ella

12. Zambrano, María, «La condenación aristotélica de los pitagóricos», en *El hombre y lo divino*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.

sacaba desde la crítica orteguiana de la modernidad a los hechos consumados de la guerra española y de la Segunda Guerra Mundial.

Razón poética, pues, como integración, o tal vez como sutura de una herida que ella iba a reconstruir en una de sus cicatrices más visibles. Pero después, en un segundo momento, o más bien a partir de un cierto punto de su camino de pensar, parece que esa exigencia primera de integración entre la poesía y la filosofía, o entre lo vencido y lo hegemónico, se diluye, o pierde peso, acaso bajo la conciencia de que esa integración no es posible, como creo que el texto sobre la condenación aristotélica de los pitagóricos pone en claro,¹² como si ahora la razón poética debiera reclamar su derecho a abrirse paso sin más, desde la contraposición que no se contrapone, desde su mismo ser radical alternativa tanto al dominio hegemónico de la filosofía cuanto a las formas de vida que tal dominio ha elevado a modelo.

En un determinado momento, en Zambrano, la razón poética deja de explicarse y de reivindicarse para ser simplemente mostración de sí, mera presencia actuante en un texto. Eso y no otra cosa son los delirios de su escritura, eso son *La tumba de Antígona* o *Claros del bosque*, tal vez los textos cumbre o más logrados de esa nueva andadura del proceder filosófico de la razón poética. Y este es un detalle que no debe perderse de vista, aunque en general los filósofos suelen desatenderlo bastante. Y es que el hacerse presencia actuante en un texto no es algo que acaba en la configuración del texto en cuestión, sino que revierte en la lectura, en el particular modo de lectura que reclama la razón poética, que es muy distinto del modo de leer que se ha hecho dominante en la cultura occidental y es un leer que es consciente de no ejecutarse como mera experiencia lectora, o como experiencia artística, sino como real experiencia de vida. Leer desde la razón poética, es decir, acoger su horizonte en la lectura que nos disponemos a hacer, no es un simple leer, sino que es propiamente vivir —vivir sin más—. Y eso es algo que transforma, que tiene poder transformante y acaba afectando a la forma de vida de la persona que lee. Este punto o aspecto de la razón poética es lo que menos gusta a los filósofos o, más que a ellos, a los profesionales de la filosofía, ese ejército de funcionarios que llenan nuestras universidades y que no se hacen problema de lo que significa o pueda significar vivir filosóficamente.

Y con esto llego al punto donde quería llegar en este breve recorrido que liga de necesidad la razón poética con el exilio. Y es que la razón poética, en el decurso que hace en el pensamiento de Zambrano, se hace iniciática. La razón poética es —o es también— razón iniciática. No para todos, pues. No para quienes se contenten con el simple aprecio de la belleza de un texto sin arriesgarse a ser íntimamente afectados en la experiencia lectora por la experiencia de vida que acoge la razón poética. Acaso digan que así se sale de la filosofía. No lo creo. Creo, en cambio, que más allá, o más acá, de los antiguos

cultos iniciáticos, que tenían su rito y su simbología, sus sacerdotes y demás, en Zambrano es el texto lo que propiamente se configura como camino iniciático o, si se prefiere, como guía de la iniciación. Que se pueda leer también de otro modo, como de hecho se hace, no empece para que también pueda hacerse de este otro modo que llamo iniciático. Y que quede claro que no dejo la cuestión abierta al conflicto de las interpretaciones, lavándome al final las manos, que es a lo que a menudo suele llegar la crítica en estos tiempos de indexaciones y rebajas (en el estudio y en el pensamiento), sino que digo que la interpretación justa, o debida, adecuada o más atinada, más cabal o acertada, la que propiamente hace al texto zambraniano, es la de su consideración iniciática. Es la interpretación correcta, sobre todo porque corrige filosóficamente el proceder filosófico de la filosofía dominante. Es iniciática no porque inicie algo, o dé inicio a algo, sino porque, en un cierto punto de su camino, del caminar en o con la razón poética, hay algo que se abre, algo así como una apertura, un claro en el bosque, una comprensión repentina que no sigue del camino de donde se venía, que no se une al antes de la secuencia, que no está en la secuencia sino como salto o apertura a que se llega desde el proceder con o en la razón poética —la cual, como se dijo en la primera hora de su nacimiento, «encuentra en instantáneo descubrimiento lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos».¹³

Lo iniciático como ingreso en el misterio: un misterio cuya oscuridad ya no requiere de ninguna luz para ser iluminado, pues se trata de un sumergirse, de pasar al otro lado y hacer que la luz emerja desde dentro, la claridad de la sombra, la transparencia de la radical oscuridad. No es, pues, la antorcha de la razón de la metáfora ilustrada la que va hacia el misterio e ilumina zonas o aspectos desconocidos de lo real, pues la antorcha se quema y hace ceniza de las sombras, de la realidad sombría, o en sombra, pero realidad al fin. Por el contrario, es una luz tenue cuyo brillo no ciega y permite a las sombras revelarse, una luz que no llega de fuera y es ajena a las cosas que ilumina, sino que sale de dentro y es propia. La razón poética es esa luz. O más bien es en lo que viene a parar el camino del pensar llevado a cabo por Zambrano. En lo que viene a parar —repárese que es así como queda dicho.

Y siendo esto así, como creo, y como también creo que pueda verse siguiendo de cerca el itinerario espiritual —completo— que trazan los textos zambranianos, cabe decir en propiedad que la razón poética es de suyo una razón exiliada: exiliada siempre, exiliada antes y después, exiliada cuando se busca y cuando se ha encontrado, cuando se describe y expone y cuando se despliega y ejecuta. No es, pues, la razón poética, en su último estadio zambraniano, inicio ninguno, sino iniciación al misterio, rito iniciático que abre o intenta abrir las puertas de la comprensión del misterio de lo real sin hipóstasis ni reducciones de ningún tipo. Y eso es algo que solo puede hacerse en el espacio del exilio, como ocurre si se advierte que

13. Zambrano, María, «A los poetas chilenos de *Madre España*», *op. cit.*, pág. 2.

el mayor exilio de nuestro tiempo es precisamente el que atañe a los cultos místéricos y a los ritos iniciáticos. No es que sean antiguallas pasadas de moda, sino restos de unos saberes vencidos cubiertos de sombra y de silencio. Al igual que los saberes de los poetas expulsados a los que ya se ha aludido y en cuyo contacto extramuros, es decir, en el exilio, germina en su primera hora la razón poética —a la postre, pues, siempre, de suyo y necesariamente, razón exiliada.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Joaquim Cantalozella: *Dins i fora del mar I*, 2022

Daniela Omlor

Lincoln College, University of Oxford

Omlor, Daniela (2023). «Writing as a ghost: Zambrano's "Carta sobre el exilio"». *Aurora*, 24, 44-53. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.4. Recepción: 8/9/2022. Aceptación: 2/11/2022. Publicación: 13/2/2023

daniela.omlor@lincoln.ox.ac.uk
ORCID: 0000-0001-9820-5626

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

Writing as a ghost: Zambrano's "Carta sobre el exilio"

Escrivint com un fantasma: la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano *Escribiendo como un fantasma: la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano*

Abstract

This article takes as its point of departure the hybrid format of María Zambrano's "Carta sobre el exilio", which takes the form of a letter but fulfils the function of an essay. In order to answer the question of why Zambrano may have chosen to do so, I consider the spectral qualities of the letter writer by homing in on the image of "El Niño de Vallecas". In addition, the notion of trauma is brought to bear on the need for an addressee.

Keywords

Exile, letter, ghost, trauma, Velázquez.

Resum

Aquest article té com a punt de partida el text de format híbrid, la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano. Tot i que pren forma de carta, compleix la funció d'assaig. Per respondre a la pregunta de per què Zambrano es va decantar per aquest gènere, parteixo de les qualitats espectrals de l'autora de la carta des de la imatge del text, "El Niño de Vallecas". Així mateix, la noció de «trauma» en relació a la necessitat de la figura d'un destinatari.

Paraules clau

Exili, carta, fantasma, trauma, Velázquez.

Resumen

Tomando como punto de partida el formato híbrido de la «Carta sobre el exilio», el artículo intenta averiguar por qué Zambrano se decantó por ese género, dado que el texto ofrece más bien una reflexión ensayística acerca del exilio. A través de un enfoque en la imagen de «El Niño de Vallecas» se plantean las cualidades espectrales de la autora de la carta. Asimismo, la necesidad de un destinatario queda vinculada a la noción del trauma.

Palabras clave

Exilio, carta, fantasma, trauma, Velázquez.

1. For instance, the third part of Valender, James, (editor and contributor), *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*, Mexico: El Colegio de México, 1998 offers a glimpse of her wide-reaching correspondence, ranging from Alfonso Reyes, Manuel Altolaguirre and Concha Méndez to Luis Cernuda, Emilio Pradós and José Bergamín.

María Zambrano was not only a prolific writer, but also, like many of her generation, a prolific writer of letters, as is well documented by the various sets of correspondence that have survived her, both published and unpublished.¹ We can only assume that her exilic condition made the writing of letters even more of a necessity, as her friends, family and acquaintances were scattered around the globe and a letter was often the only (affordable) means of staying in touch. Obviously, Zambrano also wrote abundantly in a variety of other genres too, not least the essay. Taking as its point of departure the hybrid format of her "Carta sobre el exilio", which takes the form of a letter but fulfils the function of an essay, this article will consider the spectrality of the letter writer by homing in on the image of "El Niño de Vallecas", while also examining the need for an addressee.

In the introduction to *El exilio como patria*, Juan Fernando Ortega Muñoz explains that Zambrano was working on a book on exile in the 1960s whose draft contents indicate that the “Carta” was to form the first chapter of the first section.² This project never saw the light of day, even if large parts of it were later rescued and published as part of *Los bienaventurados*. The question that remains, however, is: if Zambrano was planning to write a book, as seems plausible, why then did she choose the letter format to open it? Even the publication of the *Carta* as a standalone text in *Cuadernos del Congreso para la libertad de la Cultura* in 1961 does not in and of itself explain why she resorted to writing a letter. In general, a letter follows certain conventions that make it recognisable as such. We would expect an addressee, a date, some sort of greeting at the end. In spite of this loose formulaic framework, Matías Silva Rojas suggests that the letter’s appeal for Zambrano can be found in its lack of a systematic form, counting the letter among other genres preferred by Zambrano such as the guide and the confession,³ and establishing a correlation between the form and the content of Zambrano’s thought. In fact, in this particular case, I agree that the choice of the letter goes beyond the fact that it is lacking in systematicity and that the form is intrinsic to what Zambrano wants to say.⁴ For Silva Rojas, the crux of the matter resides in the letter’s ability to bridge the different temporalities and convey the temporal dislocation that form the core of exilic existence. According to him, the main purpose of the letter is:

[...] la creación de un tiempo común real. Es la vivencia del tiempo del exilio, que divide a exiliados y no-exiliados, la que hace necesaria la construcción de ese tiempo común. Esta es la acción que la Carta quiere lograr respecto del tiempo y que, desde la perspectiva que venimos analizando, representaría su núcleo metodológico ‘en tanto que’ género literario.⁵

Notwithstanding the relevance of this interpretation, we must bear in mind that the letter is also a literary genre with a long tradition. This is most evident when we consider the popularity of epistolary novels and poems. In addition, letters are ubiquitous in novels that do not themselves take the epistolary form, and play an important role in many of their plots, ranging from *Doña Perfecta* or *La Desheredada*, both by Zambrano’s beloved Galdós, to Unamuno’s *Niebla*. An interesting example to consider in the context of Zambrano’s “Carta” is Gustavo Adolfo Bécquer’s *Cartas literarias a una mujer* from 1861, the reason being that they take the form of the letter while they really constitute much more of an essay that lays out Bécquer’s poetics. They offer an interesting parallel, as Francisco López Estrada points out that Bécquer evokes the epistolary genre by employing: “la carta fingida, aparentemente dirigida a un destinatario específico, una mujer en este caso”.⁶ López Estrada notes the influence of Larra on Bécquer, because he was consciously writing the letters for publication in a newspaper.⁷ Larra famously created

2. Zambrano, María, *El exilio como patria*, Juan Fernando Ortega Muñoz (editor and introduction), Barcelona: Anthropos, 2014: xxx-xxxI.

3. Silva Rojas, Matías, “La ‘Carta sobre el exilio’. Método, exilio y memoria en María Zambrano”, *Las Torres de Lucca. Revista Internacional de Filosofía Política*, 7: 12, 2018, pp. 125-155 (131), <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/76955>

4. Silva Rojas puts it as follows: “Si el potencial de transformación de la escritura lo tiene la verdad comunicada, la acción propia que el escribir ejecuta estará circunscrita a la forma en cómo esa verdad se comunica”. *Idem*, p. 134.

5. *Idem*, p. 150.

6. López Estrada, Francisco, *Poética para un poeta: Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, Madrid: Gredos, 1972, p. 17.

7. *Idem*, p. 18.

8. Francisco López Estrada comments: "Todos los asuntos caben en las cartas", *Idem*, p. 19.

9. *Ibidem*.

10. *Op. cit.*, pp. 15-26.

11. *Idem*, p. 3.

12. *Ibidem*.

13. *Idem*, p. 4.

14. *Ibidem*.

the figure of Fígaro as the speaker of his *costumbrista* articles. The form of the letter enables Bécquer to create both a persona for the speaker as well as an addressee, the supposed "woman". It stands to reason that Zambrano was attracted to the letter because it afforded her similar textual and rhetorical strategies.

One hundred years after Bécquer, Zambrano would publish her letter for the first time in a periodical. Much like him, she takes advantage of the fact that the letter is an open, versatile genre into which any topic can be inserted.⁸ While time and memory are certainly vital to Zambrano's understanding of exile, there are also some very direct rhetorical benefits that the letter offers and that might have prompted Zambrano to use it. Again, comparison with the Romantic poet is helpful in that regard. López Estrada says about Bécquer: "aunque propiamente escribiese lo que es una carta pública, que la han de leer los lectores del periódico, finge que está sea personal, diré más, privada, y hasta de un grado de intimidad".⁹ In calling her text a letter, Zambrano taps into the same readerly expectations of intimacy. Yet the contrast with an actual letter written by her from exile is eye-opening. In Ortega Muñoz's edition this becomes eminently clear, since the "Carta" is immediately followed by a letter written by Zambrano in 1946 to her mother and sister from Cuba.¹⁰ In it she details the practical conditions of living in exile very clearly, discussing the economic situation as well as the climate. None of these issues receives any attention in the "Carta" and, in spite of the presence of a "yo" as the author of the letter, personal intimacies and details are scarce. Instead, the "yo" here enumerates the different position in which she has found herself as an exile, from "un héroe superviviente" to "un enigma".¹¹ These categories are not necessarily personal, even though they are backed up by lived experience, but rather universally applicable to any exile.

This brief reference to the author of the letter, who states of herself: "he conocido todo",¹² soon fades into the background and gives way to a much more impersonal analysis of the experience of the exile. It is as if Zambrano created the illusion of intimacy by introducing the first-person author of the letter, only to then retreat behind an altogether more impersonal observation that is more generally valid. This is in line with her view that exile crystallizes the core of the human condition. However, in another turn, this general treatment of the exile suddenly gives way to the emergence of a "nosotros". At this point, the "yo" identifies as the member of a group of exiles, opposed by another group, namely "los que ocasionaron nuestro exilio".¹³ On the one hand, this alludes undoubtedly to the concrete political conflict that brought about Zambrano's exile, since the victory of the Francoist side forced the Republicans into exile at the end of the Spanish Civil War. On the other hand, she aligns herself with a particular response to that situation: "la de irse despojando de sinrazones y hasta de razones",¹⁴ which is less clearly attached to a

particular historical event. Once more, this represents a powerful rhetorical move, since “el silencio de los exiliados”¹⁵ is perhaps not the first reaction that comes to mind when considering the political activists and cultural agents in exile. Having said that, it is fair to assume that this is probably a reflection of the common experience of exile. Paradoxically, the letter enables her to break the silence, to speak about exile, to name it and to explain it.

In breaking the silence Zambrano is, above all, also challenging the expectations heaped upon the exiles, the way they should act and should respond. She is rejecting the identities foisted upon them by others, these inauthentic “máscaras” that she mentions. Instead, the “nosotros” are united by the common experience of marginality. In addition, the letter enables Zambrano to work through the trauma, both of the exiles and those left behind, by voicing it for the first time. While she herself does not use this term and much has been made of her rejection of psychoanalysis, her description of the Civil War as a caesura echoes the idea of a traumatic rupture: “In the most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena”¹⁶.

Zambrano views the war as leading to a historical discontinuity which prevents the new generations from moving forward: “[s]e quedaron sin horizonte”, “no han despertado de aquel sueño de la guerra civil [...], que están bajo el detenido, bajo esa pesadilla”¹⁷. Her depiction of the situation evokes the idea of the traumatic disruption of time. Those left behind in Spain are trapped in a constant present, rejecting the past, whereas the exiles are seen as souls in purgatory, equally trapped, but this time in the past. These different temporalities of exile and non-exile are explored by Silvas Rojas, as follows:

De esta forma, el problema que la ‘Carta’ vendría a enfrentar, su exigencia metodológica, es la división o quiebre temporal que genera el exilio, ya que tiene como fin poder dar a conocer una evidencia que, por estar viendo su propia historia el exiliado puede conocer pero que, por vivir en el olvido y sin horizonte histórico, el no-exiliado no vislumbra.¹⁸

Notwithstanding this insight, what he names the creation of a common time could also be seen as the act of working through what has been repressed. The necessity of accepting the past, even if from a critical vantage point, is seen as a way of restoring the flow of time “para que la historia sea historia humana y para que la patria propiamente exista, para que la patria sea patria y no un lugar ‘ocupado’ por los que llegan en virtud de la fuerza o en virtud de la fuerza de la edad”¹⁹.

15. *Ibidem*.

16. Caruth, *Cathy, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1996, p. 11.

17. *Idem*, p. 10.

18. *Op. cit.*, pp. 148-149.

19. Zambrano, María, *Op. cit.*, p. 10.

20. See Marx, Karl, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Champaign, Ill, Project Gutenberg, 1998, [online]. [Accessed: 07-09-2022], Available at: <https://www.gutenberg.org/files/1346/1346-h/1346-h.htm#chap01>, p. 5.

21. Zambrano, *El exilio como patria*, p. 11.

22. *Idem*, p. 12.

23. Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1996, p. 17.

In contrast, traumatic repression manifests as the desire to forget the past. In Freudian terms, rather than mourning and coming to terms with the past, repression leads to inevitable repetition, since the trauma has not been dealt with in a conscious way. Zambrano here adds an uncommon observation of her own, since, according to her, tragedy does not repeat itself, because if it continued to repeat itself, this would be proof that it were still the identical tragedy unfolding, that is to say the original one. She differs here from the commonplace idea of a tragic chain of events, and seems to disavow the Marxian dictum too, that history repeats itself first as tragedy then as farce.²⁰ What she refers to is a kind of historical paralysis in which the same tragic story is lived through over and over again, perhaps picking up on the idea of Spain experiencing a range of fratricidal conflicts, a cycle of violence which the country is condemned to repeat. Nonetheless, she also refers to the exiles having to descend to hell, "a pasar y repasar la historia de su patria",²¹ living through a number of dark moments in Spanish history. The question that arises here is whether this means that they are senselessly passing through history and repeating it or whether their passing through it is actually a way of working through it in order to move forward. By giving cognizance to these tragic episodes and conceiving of them as prior exiles, the paralysis may be resolved so that the process no longer has to be repeated.

Zambrano is also aware that wilfully forgetting in order to repress the trauma is impossible:

Se teme de la memoria el que se presente para que se reproduzca lo pasado, es decir, algo del pasado que no ha de volver a suceder: Y para que no suceda, se piensa que hay que olvidarlo, hay que condenar lo pasado para que no vuelva a pasar. La verdad es todo lo contrario.²²

This observation resonates with recent trauma theory. Thus, Cathy Caruth goes even further by locating forgetting at the core of the original experience of trauma and considering it intrinsic to it. She writes:

The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself. The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all.²³

Some of this rings true in Zambrano's description of exile in her letter, at the core of which there remains something unknowable. The experience of exile is ongoing and cannot fully be put into words that would inevitably miss the essence of it. As for the other side, those not in exile, even for them the voluntarily chosen act of oblivion is an oxymoron. Zambrano rightly points out that in

choosing to forget, one is not ensuring that the past does not repeat itself, rather this repression is the precondition for the return of ghosts that will come to haunt one later: “Lo pasado condenado — condenado a no pasar; a desvanecerse como si no hubiera existido — se convierte en un fantasma. Y los fantasmas, ya se sabe, vuelven”.²⁴ Again, Zambrano taps into common ways of viewing trauma that speak to the popular imagination. As Colin Davis summarises:

The dead man returns because he has not been “duly laid to rest”. The duty of the living to bury the dead has not been performed according to established practice, and the rite of passage remains incomplete. So the dead return in part because their affairs on earth are not yet complete.²⁵

The dead that return as ghosts embody the Freudian acting out of trauma. Zambrano relates this phenomenon clearly to the prevailing attitude towards the past elsewhere:

Pues que el fantasma en que se recoge lo obsesionante de una realidad — para un determinado sujeto — fija el ánimo y lo suspende, lo confina dentro de un espacio, dentro de una especie de círculo mágico. Lo aparta del contacto y comercio con otras realidades, aun con la realidad de la que el fantasma procede: lo hechiza. Lo hechiza, sobre todo, porque, procediendo de esa herida en lo que nombramos corazón cobra su sustento: la voluntad. Un fantasma es, sí, un *revenant*, uno que vuelve, una sutil venganza de lo que sufre y padece, de lo que siente y anhela; puede ser una forma de rencor, o más simplemente del anhelo; puede ser el modo de insinuarse algo muy poderoso y que no se tiene en cuenta.²⁶

Despite these musings on ghosts occurring in relation to Spanish painting and art, they are of relevance here. Zambrano links them to an injury, a wound, a trauma that has not healed and is not openly dealt with. Who then has to come to terms with unfinished business? Who are the revenants not being taken into account? Surely, this is an apt description of the exile’s condition. Is Zambrano writing here from the perspective of a ghost? After all, we are dealing with a disembodied voice that does not seem to be located clearly in space and time, a voice that haunts those who would rather forget, a voice that has been to hell and back. Like the souls in purgatory, this voice does not yet belong to the dead, nor does it fully belong to the living.

It may come as a surprise then that, at one point in the letter, Zambrano does propose an identity for herself when she reintroduces a reminder to the reader of who is writing the letter, referring to “quien esto escribe”.²⁷ The image that she can identify with is that of “El Niño de Vallecas” or “El Bobo de Coria”, two dwarf court jesters portrayed by Diego Velázquez. Although Zambrano pays attention to the bodily presence of “El Niño”, his corporeality is not referred

24. Zambrano, *El exilio como patria*, p. 12.

25. Davis, Colin, *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis, and the Return of the Dead*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, p. 2.

26. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, Pedro Chacón Fuertes (editor and introduction), in *Obras Completas IV Tomo 2 Libros (1977-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2019, p. 198.

27. Zambrano, *El exilio como patria*, p. 9.

28. See Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, p. 233.

29. *Idem*, p. 254.

30. El Museo del Prado, "El Niño de Vallecas", [online]. [Accessed: 14-07-2022]. Available at <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-vallecas/5a304c42-2eee-49da-b34e-3468b8cb7fbo>

31. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*, p. 247.

32. Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Karolina Enquist, Sebastián Fenoy and Jesús Moreno (editors and introduction), in *Obras Completas IV Tomo 2 Libros (1977-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2019, p. 358.

33. Zambrano, María, "Un capítulo de la palabra: 'El idiota' (Homenaje a Velázquez)", *España, sueño y verdad*, Barcelon, Edhasa, 2002, p. 220.

34. *Idem*, p. 243.

35. *Idem*, p. 654.

36. Obviously, their image deploys force in the face of Zambrano's thoughts on reason. However, a thorough consideration of this line of thinking would go beyond the scope and focus of this essay.

37. Zambrano, María, "Carta", p. 9.

38. Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, Jean-Claude Rabaté (editor and introduction), Madrid: Cátedra, 2020 p. 129.

39. This can perhaps be explained by Unamuno's idiosyncratic style and the fact that the essays were first published in a newspaper.

to by her in the terms we might expect, especially considering that his body differs from the able bodies associated with the "norm"; instead she depicts his body as astral and luminous.²⁸ As a result, his description is akin to that of an apparition. The connection between his portrait and the spectral is also made explicit by Zambrano herself: "Los mejores retratos pictóricos — ejemplo: Velázquez — tienen siempre algo o mucho de aparecidos; fantasmas que reiteran su presencia en cada instante, que han de luchar con el tiempo que los gastería; y de ahí, esa magia persistente en la pintura".²⁹ Notwithstanding the fact that both jesters had obtained a certain degree of standing at the court of Philip IV, these paintings still depict marginalised characters, even if "[a] lo largo del siglo xx, sin embargo, se reelaboró una interpretación humanista de los retratos, subrayando el sentimiento solidario del pintor ante el sufrimiento ajeno".³⁰ Importantly, Zambrano associates Francisco Lezcano, "El Niño de Vallecas", with being in exile from courtly life,³¹ an association which is reinforced by counting him amongst the "bienaventurados"³² as well as by his condition of "errante".³³ She also considers that the "enanos, idiotas y bobos" were portrayed by Velázquez "como seres en quienes lo divino resplandece".³⁴ Pedro Chacón Fuertes adds that "[p]ara Zambrano, ese rostro iluminado por el sol de un bufón sentado a los pies del árbol le remite a un saber inocente y no contaminado, previo incluso al lenguaje".³⁵ There is no doubt that Zambrano recognized herself in their suffering.³⁶ At the same time, in the "Carta" she also suggests that this image of herself coincides with how others see her, implying that they considered her a marginalised being, at best pitying her. Yet the interpretation she offers of the Jester Calabacillas and Francisco Lezcano is as an image "de lo pasado".³⁷ Their exilic state also gives them an otherworldly status. While Zambrano rejects the label of hero because it means an integration into history, she willingly accepts that of "El Niño de Vallecas" as someone exiled from humanity and cast out from history.

Following these thoughts on the author of the letter, let us turn briefly to the recipient. What most distinguishes the letter from the essay is that the letter makes explicit the need for an addressee. Even if it is not unusual to address the reader in an essay, as Unamuno for instance does in his *En torno al casticismo*,³⁸ this is certainly not what would be identified as essential to the genre of the essay.³⁹ It is also not a procedure favoured by the more austere philosophical style of Ortega y Gasset, for example. In the case of Unamuno, this rhetorical device serves to establish a proximity between the "expert" writing the essay and the layman who is reading it, creating the impression of openness and the possibility of dialogue. This may also be the reason for Zambrano's choice of the letter format, since, from the outset, it makes evident the need for an addressee and a dialogue of sorts. In that sense, her letter does not fit the category of an open letter, as one might expect. It is not broadly addressing everyone but attempts to evoke an intimacy that binds together the writer and the recipient of the letter: "el autor de la carta imagina

que el destinatario está junto a él, y esto que parece paradoja, la presencia ausente, señala el tono en el que se redacta la pieza”.⁴⁰ This is a very fitting way of imagining Zambrano’s addressee. She is clearly driven to write by the wish to establish a connection with the unnamed addressee. Nonetheless, there is unmistakably a great distance between them, not just physically but also when it comes to their worldview. Mari Paz Balibrea, Francis Lough and Antolín Sánchez Cuervo contextualise the letter and explain:

The politics of “Carta sobre el exilio” lies in its address to the new generation of Spanish non-conformists who, at that time, had begun to demand reforms in Franco’s Spain with a view to a possible transition to democracy, but framed around an idea of “national reconciliation”, that is, at the cost of forgetting the losers in the Civil War and those Republicans forced into exile.⁴¹

While this is accurate historically speaking, beyond the specifics, the addressee is also deeply needed in order to trigger the answer that the letter constitutes. Zambrano opens the letter with the acknowledgement that “[t]oda carta tiene un destinatario”.⁴² Rather than writing an essay or opinion piece, Zambrano’s turn to the letter allows her to call for a conversation and for the interlocutor, her addressee, to listen to her. The presence of this other, acknowledged by expressing the need for a “destinatario”, is similar to the need for an interlocutor in Carmen Martín Gaité’s *El cuarto de atrás* from 1978. Her creation of “el hombre de negro” makes visible the need for someone to listen and serves as a stimulus to dialogue, regardless of whether this interlocutor exists in reality or not. Zambrano’s letter starts by evoking the presence of this addressee who gives the writer, a kind of Lazarus, a new lease of life by lifting the shroud of silence.⁴³ This clearly marks a dependency between the author and the addressee, even if the addressee “no es necesariamente un amigo; puede ser hasta lo contrario”.⁴⁴

Like Bécquer’s *Cartas*, which ostensibly were written to answer a question (“¿qué es poesía?”), so Zambrano’s letter responds “a esa pregunta formulada o tácita de por qué se es un exiliado”.⁴⁵ As she tries to keep channels of communication open even as the questions cease (“Pero ahora ya apenas al exiliado se le pregunta nada”),⁴⁶ she does really imagine a conversation, defending her position as the question transforms into: “¿Qué hacen, qué están haciendo, qué han hecho en todos estos años?”.⁴⁷ This attitude seems to distinguish her from Bécquer, whose letters

son una especie de diálogo que nunca se enlazó, que él imagina pudiera tener con ‘una’ mujer. Bécquer escribe y escribe en las *Cartas* lo que es casi un monólogo, pues la mujer sólo pregunta: ¿qué es la poesía? [...] La mujer en las *Cartas* representa sólo el estímulo de estas preguntas, una hermosa presencia que sirve para que el poeta se sumerja más y más en sus reflexiones de índole literaria.⁴⁸

40. López Estrada, Francisco, *Poética para un poeta: Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, op. cit., p. 19.

41. Balibrea, Mari Paz, Lough, Francis and Sánchez Cuervo, Antolín, “María Zambrano Amongst the Philosophers. An Introduction”, *History of European Ideas*, 2018, 44(7), pp. 827-842, p. 839.

42. Zambrano, *El exilio como patria*, p. 3.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

45. *Idem*, p. 5.

46. *Idem*, p. 8.

47. *Idem*, p. 9.

48. López Estrada, Francisco, *Poética para un poeta: Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, op. cit., p. 19.

49. Felman, Shoshana; Laub, Dori, Testimony: *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1991, p. 57.

50. Zambrano, María, "Un capítulo de la palabra: 'El idiota' (Homenaje a Velázquez)", *España, sueño y verdad, op.cit.*, p. 225.

The addressee in Zambrano's "Carta" is not merely a pretext for asking questions, as we can see from her immediately tackling this issue at the opening of the letter. In light of the traumatic legacy of exile, the creation of an addressee is of utmost importance. If Zambrano's intention is to break the silence to establish communication, then it is vital that she be listened to, hence her choice to write a letter makes perfect sense. In the case of trauma, "[t]he listener [...] is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time".⁴⁹ In the absence of an ideal listener, Zambrano goes on to imagine a "destinatario". She is trying very hard not only to put across her own point of view but she also shows increased awareness of this not necessarily being shared. In her reflections on "el idiota" she zeroes in on the unwillingness of others to go to the extreme of attempting to experience the polar opposite that he represents. This could likewise be applied to her position and the position of the exile more generally as expressed in her letter.

Y lo extraño es que la extrañeidad o extranjería en que el simple se encuentra radicado, como en la invisible patria que arrastra consigo, no despierte en los demás —verdaderos residentes y aun ciudadanos— extrañeza alguna acerca de sí mismos. Que no haga pensar al no simple acerca de su composición, compostura y demás derivados de su natural y establecida preeminencia. ¿No habrá nadie que quiera, querría o quisiese abandonarlo todo para ir a donde está el simple, por lo menos para ver? Para ver un poco qué es eso que se ve desde allí, desde ese lugar de la pura simplicidad.⁵⁰

In likening the exiled writer of the letter to "el Niño", she is inviting her addressee to interrogate their own position in the world. The emphasis on strangeness, even its juxtaposition to the proper citizenship in the world of those who are not "simple", strongly echoes the liminal position of the exile. The format of the letter thus provides a more straightforward way of acting upon the world than a more conventional essay would, by incorporating the kind of questions that Zambrano thinks her interlocutor is asking and should be asking themselves. This reading is further supported by cross-referencing how Zambrano would like us to look at Velázquez's portrait, encouraging us to see it in a participative manner which requires a particular skill:

Saber contemplar debe de ser 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. Y entonces ya se está más allá de la memoria del olvido, en otro tiempo pues, más 'sustancial', donde se crea. Nos hemos alimentado de la imagen habiéndola rescatado de su prisión donde aguardaba ser vista en su verdad, ser tomada en alimento. Y eso debe ser la tradición: liberación del hechizo del pasado, liberándolo a él de su propia imagen, sacándolo de ser

pasado para ser futuro, el futuro por [el] que clama todo lo que fue cumplidamente.⁵¹

The underlying idea that we have to look actively in order to make use of the past for the future particularly resonates with what Zambrano states in the “Carta”, as discussed. The association between the “Carta” and Zambrano’s opinion of the Velázquez painting is by no means tenuous. Tellingly, she incorporates the same León Felipe quotation in both her essay “España y su pintura” as well as using it to draw the “Carta” to a close.⁵² The exile and the “Niño” both lead a spectral existence, they need to be seen for who they are. They are “fantasmas de la vida — los que ella arroja en su resaca — y del existir mismo; de ese ansia del ahogado en el tiempo que sale a ver, y sobre todo, a ser visto, del que sale a que Dios y el mundo lo vean, así como aparece”.⁵³ In this instance, the need to be seen is equivalent to the need to be heard that the letter can answer more successfully than any other genre. Only together with the addressee can the exiled writer of letters make her descent to hell “para rescatar de ellos lo rescatable, lo irrenunciable, para ir extrayendo de esa historia sumergida una cierta continuidad. Somos memoria, memoria que rescata”.⁵⁴ It is at this point that Zambrano’s letter “viene a ser como la pieza de un proceso”.⁵⁵

51. Zambrano, *Algunos lugares*, p. 196.

52. *Idem*, p. 210 and Zambrano, *El exilio como patria*, p. 13.

53. *Idem*, p. 200.

54. Zambrano, *El exilio como patria*, p. 11.

55. *Idem*, p. 3.



Luis Ortega Hurtado

Universidad de Málaga

Ortega Hurtado, Luis (2023). «María Zambrano, del artículo filosófico al ensayo». *Aurora*, 24, 54-65. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.5. Recepción: 1/9/2022. Aceptación: 4/10/2022. Publicación: 13/2/2023

fmzambran@fundacionmariazambrano.org
ORCID: 0000-0003-4652-9586

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

María Zambrano, del artículo filosófico al ensayo

María Zambrano, de l'article filosòfic a l'assaig

María Zambrano, from the philosophical article to the essay

Resumen

Durante sus primeros años, María Zambrano cultivó un género poco estudiado en los manuales de redacción periodística: el artículo filosófico. Muy pronto este tipo de textos habría de transformarse en un género más ambicioso y óptimo por su complejidad y extensión, el ensayo. Durante los últimos años de vida, su producción culminará con un regreso a sus inicios. Este trabajo estudia esta trayectoria.

Palabras clave

Artículo filosófico, ensayo, periodismo y filosofía, intelectuales y medios.

Resum

Durant els seus primers anys, María Zambrano va cultivar un gènere poc estudiat en els manuals de redacció periodística: l'article filosòfic. Molt aviat aquest tipus de textos es va transformar en un gènere més ambiciós i òptim per la complexitat i l'extensió, l'assaig. En els darrers anys de vida, la seva producció va culminar amb un retorn als seus inicis. Aquest treball estudia aquesta trajectòria.

Paraules clau

Article filosòfic, assaig, periodisme i filosofia, intel·lectuals i mitjans.

Abstract

During her early years, Zambrano cultivated a genre little studied in journalistic writing manuals: the philosophical article. Over time, she would develop a new, more complex and extensive genre: the essay. During the last years of her life, her production would culminate in a return to her beginnings.

Keywords

Philosophical article, essay, philosophy and journalism, intellectuals and the media.

Introducción

Una joven María Zambrano, sensible a su momento histórico, encontrará en la prensa el vehículo indispensable para iniciar un proceso de transformación de la sociedad. En los periódicos era posible crear conciencia social, cuestionar la situación política del momento y combatir ideas políticas contrarias. En palabras del que fuera su maestro, José Ortega y Gasset:

En su mano está [la de los periódicos] el levantar el piso bajo de esta política, como de toda otra política. El cual es, simplemente, la información, el enriquecimiento de la intuición popular. Nuestros periódicos emplean hartas páginas en los ejercicios que temperamentos verbales y sin amenidad realizan sobre la vastedad del vocabulario y son

avaros para la obra de ideas y la exposición de datos. Ahora bien; sin esta colaboración de la Prensa no es posible ninguna política compleja. Yo creo que así como todos tenemos que ser un poco políticos, debemos actuar un poco de periodistas. Todo ciudadano tiene alguna vez algo concreto, oportuno, utilizable que decir: todos oímos o vemos o leemos algo susceptible de acumularse a la troj de observaciones sobre la que ha de irse formando la conciencia administrativa nacional.¹

Al igual que Ortega, María Zambrano, desde muy pronto, va a conferirle a la prensa esa misma responsabilidad. Entenderá que su participación en este medio será fundamental para transformar la sociedad. Y en ese sentido, desde muy pronta edad, va a participar en los periódicos publicando artículos de opinión. A través de las páginas del periódico madrileño *El Liberal*, María Zambrano, bajo el amparo de la Liga de Educación Social, una formación de tendencia renovadora y liberal y de la que ella fue fundadora, irá manifestando su postura ante los problemas fundamentales que asolaban el país.

Los periódicos se convertirán en un medio de divulgación cuyo fin no será otro que penetrar en la conciencia de la sociedad española, transmitiendo ideas y conjeturas sobre la vida, conduciendo al lector por los caminos de la reflexión para abrir los ojos ante la realidad compleja que lo rodea. Ortega lo dejará expresado del siguiente modo: «Por el periódico, el folleto, el mitin, la conferencia y la privada plática haremos penetrar en las masas nuestras convicciones e intentaremos que se disparen corrientes de voluntad».² Del mismo modo, afirmará Zambrano:

Se ha hecho a la cultura española el reproche de no haber fabricado una metafísica sistemática al estilo germánico, sin ver que hace ya mucho tiempo que todo era metafísica en España. No se hace otra cosa apenas; en el ensayo, en la novela, en el periodismo inclusive y tal vez donde más.³

Muy lejos del modo en que otros filósofos europeos intentan introducir su pensamiento a lo largo del tiempo, a partir de tratados o libros de pensamiento, Zambrano va a defender la prensa como vehículo predilecto del filósofo mediterráneo:

Ciertos poetas y pensadores son como el sustituto del artículo de periódico. Pues dicho sea de paso es muy de notar que en las culturas nórdicas el filósofo, el profesor, el tratadista no den su pensamiento sino en libros o en revistas de su disciplina, no salga a la calle para todos, según contrariamente sucede con el pensador latino de origen mediterráneo.⁴

Esta incorporación de la filosofía a los diarios, de los pensadores a la «plazuela intelectual que es el periódico» (como lo expresará Ortega), supone un doble beneficio: aumenta el prestigio del propio medio,

1. Ortega y Gasset, José, «Una descripción de la política internacional», *El Imparcial*, Madrid, 14 de junio de 1911.

2. Ortega y Gasset, José, *Obras completas, tomo I*. Madrid: Revista de Occidente, pág. 305.

3. Zambrano, María, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*. Madrid: Trotta, 1998, pág. 142.

4. Zambrano, María, «Los caminos del pensamiento», *Semana*, San Juan de Puerto Rico, núm. 287, 23 de octubre de 1963, pág. 4.

5. Marina, José Antonio, «Filosofía en los periódicos», en *Aprender a pensar*, 11 de marzo de 2010. Disponible en: <http://aprenderapensar.net/2010/03/11/filosofia-en-los-periodicos/>.

6. Zambrano, María, *Filosofía y Educación. Manuscritos*, Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey Venegas (selección y edición). Málaga: Ágora, 2007, pág. 105.

7. Blanco Alfonso, Ignacio, *El periodismo de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pág. 136.

8. Marías, Julián, *Ortega y tres antípodas. El lugar del peligro. Ortega, circunstancia y vocación. Ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1947, pág. 442.

al contar con la pluma de los intelectuales que en él colaboran; y, por otro lado, permite, dentro del proceso comunicativo, hacer partícipe al prójimo de las ideas transmitidas, colaborando —como lo expresará el filósofo José Antonio Marina— en la mejora de la inteligencia de la sociedad. En sus palabras:

Ya sé que en un artículo [filosófico] para el gran público no podemos apelar a tecnicismos, ni apoyarnos en la venerable tradición filosófica. Pero estos recursos son con frecuencia tramposos, por su facilidad. Una de las funciones de la filosofía es enriquecer conceptualmente el mundo de la vida, lo que mi maestro Husserl llamaba el *Lebenswelt*. [...]. Y este asunto me parece importante porque esa inteligencia (comunitaria) es la que marca el nivel de la vida intelectual, la altura de los debates, el ennoblecimiento o el encanallamiento de la vida pública.⁵

Tanto el artículo filosófico como el ensayo son dos formas de creación que María Zambrano asumirá y desarrollará durante toda su vida. Sin embargo, ambos comparten características similares y su ámbito de actuación queda bastante difuminado, lo que dificulta su posterior clasificación y análisis dentro de su producción. La autora acudirá a los periódicos con objeto de desentrañar e interpretar la realidad, analizándola y reflexionando sobre ella para que el lector pueda comprender mejor su existencia. Del mismo modo, su intención por «revelar la vida revelando al mismo tiempo la razón»⁶ requiere de espacio, «cualidad de la que, precisamente, carece el periódico».⁷ Tanto el ensayo como el artículo partirán, por tanto, de las mismas premisas: la necesidad de comunicar una verdad, de establecer un diálogo con el lector y orientarlo mostrándole nuevos caminos de conocimiento. Todas estas premisas estarán motivadas, en el caso de Zambrano, por sus cualidades de escritora, de filósofa y, por qué no decirlo, de educadora. Pero, en el diario, las reflexiones filosóficas se verán forzadas a un límite espacial; las hipótesis apuntadas no dejarán de ser ráfagas de luz, ideas sin desarrollo que sugerirán conceptos sin llegar al análisis profundo. «El artículo de diario —dirá el escritor Julián Marías— es decididamente un escorzo, una sola faceta de la realidad tratada. Le es esencial la fertilidad del punto de vista, del carácter más formalmente fragmentario».⁸ El ensayo, a diferencia de este, permitirá la elucubración, señalando no solo las ideas, sino los caminos que llevaron a ellas. Su delimitación la definirá el propio tema en cuestión. Hagamos una aproximación a estos dos géneros para esclarecer las motivaciones que pudieron llevar a la autora a cultivar uno u otro tipo de texto.

El artículo filosófico como una constante

En los manuales de Redacción periodística no existe ningún estudio que defienda la denominación de *artículo filosófico*, si bien la propia nomenclatura del género no deja lugar a ninguna duda. Es corriente comprobar cómo en los diarios se publican con mucha frecuencia

artículos que, por su contenido, por el tono o por la temática difieren mucho del resto de los textos que los acompañan y sin embargo no encuentran un estudio más o menos concluyente sobre su naturaleza y el modo en el que se insertan en el medio. En este sentido, el estudio realizado por el profesor de la Universidad San Pablo-CEU de Madrid y especialista en redacción periodística, Ignacio Blanco Alfonso, sobre el periodismo de Ortega y Gasset, va a ser determinante al permitirnos clasificar y agrupar un conjunto importante de artículos de la obra de María Zambrano que bien podrían ajustarse a la definición aportada por el escritor sobre este nuevo género. Según Blanco Alfonso:

[...] entendemos por *artículo filosófico* aquel texto periodístico en el que se produce la exposición del pensamiento propio del articulista, o también una interpretación del pensamiento ajeno, con el fin de «organizar y orientar el conocimiento de la realidad»; es, por tanto, un texto en el que se ofrece al lector una reflexión intelectual acerca de cuestiones relacionadas con las ideas de un tiempo, o en el que se pretende la reflexión dentro de lo que, comúnmente, llamaríamos orden filosófico de conocimiento, que, a su vez, podría abarcar diferentes disciplinas intelectuales [...] como la Sociología, la Antropología, la Filosofía, etcétera.⁹

Qué duda cabe que la pensadora veleña, al igual que ya lo hubieran hecho otros intelectuales antes que ella, encontró en la prensa el vehículo idóneo donde expresar fragmentariamente su pensamiento. Un soporte divulgativo que le permitía conectar con un gran conjunto de la sociedad sobre asuntos de diversa índole. Son numerosos los artículos filosóficos publicados por Zambrano a lo largo de toda su vida. Muchos de ellos fueron recopilados por la propia autora y conformaron nuevos libros. Algunos atendían a un periodo vital y, por tanto, obedecían a las inquietudes correspondientes al momento en el que fueron escritos; y otros entroncaban directamente (o de forma parcial) con un eje epistemológico, revelación de un pensamiento fragmentado en ideas. La herencia bien la podríamos encontrar en su propio maestro Ortega, si bien era una práctica común entre los intelectuales contemporáneos. Ortega fue claro en este sentido: «Y lo primero que necesito decir de mis libros es que propiamente no son libros. En su mayor parte son mis escritos, lisa, llana y humildemente, artículos publicados en los periódicos de mayor circulación en España».¹⁰

Es el caso de libros como *Los intelectuales en el drama de España*, publicado por la filósofa durante su estancia en Chile, durante la contienda civil en España, y donde recopiló los artículos publicados hasta el momento durante el transcurso de la guerra; o de otros como *Algunos lugares de la pintura*, un libro que recoge los textos que la filósofa dedicó a lo largo de su vida al estudio de esta disciplina y de los distintos artistas a los que profesaba profunda admiración.

9. Blanco Alfonso, Ignacio, *El periodismo de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pág. 102 (la cursiva es mía).

10. Ortega y Gasset, José, *Prólogo para alemanes*. Madrid: Taurus, 1974, pág. 19.

11. Le confiesa Zambrano en carta a Rodríguez Feo de 8 de diciembre de 1955. Archivo de la Fundación María Zambrano.

12. Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981, pág. 75.

El ensayo como vehículo a lo profundo

Aquella necesidad que se le planteaba al intelectual de adaptar su pensamiento al periódico representaba para aquellos pensadores un ejercicio de estilo de difícil desarrollo por dos motivos: por un lado, las limitaciones espaciales a las que debe ceñirse el escritor en la prensa escrita pueden provocar una «mutilación» de su propio pensamiento, es decir, el esfuerzo del autor por «bajar» el nivel argumentativo del artículo para el público no deja de desentrañar una autocensura a sí mismo; y, por otro lado, a pesar de los esfuerzos realizados por el autor de adecuar el texto al medio, sigue existiendo la alta probabilidad de que el público no llegue a entender la profundidad del mensaje. Se tornaba necesario un vehículo diferente de amplio desarrollo dirigido a un público distinto y específico.

María Zambrano cultivaría el ensayo filosófico al igual que el ensayo sobre política, literatura o educación en un momento en el que muy pocas mujeres lo hicieron. Su talento reflexivo y profundo magisterio la llevaron a dedicar no pocas páginas a profundizar sobre la crisis en Occidente, los regímenes totalitarios, la preocupación sobre Europa, así como a expresar sus grandes hallazgos en su búsqueda constante de un método filosófico nuevo en sintonía con el Hombre. Sin embargo, desde muy joven, en la autora nacerá la vocación filosófica que muy pronto se convertirá en eje y núcleo de todos sus escritos: «Después sólo he escrito cosas así, estrictamente filosóficas».¹¹ Del mismo modo, sus ensayos gozarán del carácter «filosófico» intrínseco al propio género, independiente de la temática elegida en cada momento. José Luis Gómez Martínez, en su libro *Teoría del ensayo*, se referirá precisamente a este carácter filosófico al afirmar:

Se desprende [en el ensayo] el carácter filosófico de las reflexiones y sugerencias de que se vale el ensayista en la composición de sus ensayos. Y el término «filosófico» se emplea aquí en el sentido primitivo y más puro de la palabra. Es filosófico en cuanto se eleva lo particular al plano de lo universal, en cuanto trata de profundizar en las primeras causas, en cuanto problematiza el propio discurso axiológico. Pero se diferencia de la filosofía como «ciencia» en que no es sistemático y, por lo tanto, no se encuentra sujeto a la caducidad que el paso del tiempo marca en todo sistema. [...]. La variedad de los ensayos es tan grande como la variedad temática misma: Un ensayo puede ser histórico, literario, político, sociológico, autobiográfico, etcétera, según se dé énfasis a temas históricos, literarios, políticos, etc. Las reflexiones pueden igualmente girar en torno a problemas pertinentes a las matemáticas, o a la física; se requiere únicamente que se reflexione sobre un problema particular elevado al ámbito de lo universal, en una manifestación personal y artística».¹²

Aunque es evidente que existe gran variedad temática en los ensayos de nuestra autora, el predominio de lo filosófico copará la mayor parte de sus reflexiones. Porque será precisamente la «reflexión» de Zambrano, una reflexión circular y constante en torno a las grandes

preguntas sobre el ser y la trascendencia, sobre la relación compleja entre la filosofía y la poesía, situando el ensayo periodístico en un intento por comprender y desentrañar los grandes enigmas que bien pudieran ser revelados entre el proceso de escritura y lo sugerido al lector en un intento de diálogo. Porque en el ensayo, lejos de cualquier certeza o convicción, existe la intuición del que habla y que aún no conoce una definición, en una búsqueda constante de conocimiento. Gómez Martínez lo expresará de forma magistral:

13. *Ibidem*, pág. 38.

El ensayista, siente la necesidad de decir algo, pero sabe que lo hace desde el perspectivismo de su propio ser y por lo tanto nos lo entrega no como algo absoluto, sino como una posible interpretación que debe ser tomada en cuenta. El especialista, formado dentro de la tradición, se muestra reacio a cualquier interpretación heterodoxa. El ensayista, libre de tal peso, afloja las riendas al corcel de su ingenio en una reevaluación de lo establecido ante los valores del momento. Los verdaderos ensayos pueden estar escritos por especialistas del tema tratado; generalmente, sin embargo, no sucede así. El valor del ensayo no depende del número de datos que aporte, sino del poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias capaces de despertar en el lector.¹³

Características del ensayo para Jose Luis Gómez Martínez. Un acercamiento al ensayo zambraniano

Encontramos en la obra *Teoría del ensayo* del profesor emérito José Luis Gómez Martínez características propias de este género que bien pudieran servirnos para aproximarnos un poco más a los trabajos emplazados en revistas especializadas por la filósofa María Zambrano. Entre sus características se encuentra la que el profesor define como una necesidad del ensayista de *replantear los problemas humanos que diferencian a cada época*. Al amparo de los conocimientos histórico-políticos de la filósofa, su perspectiva sobre los problemas contemporáneos será replantearlos desde la visión de lo ya vivido, permitiendo así una reflexión más profunda sobre el tiempo presente y un vaticinio de lo que podrá llegar en el futuro. En la revista bimestral *Cuadernos*, en su artículo «El absolutismo y la estructura sacrificial de la sociedad», Zambrano argumentará, ante los peligros de los absolutismos:

No se puede entender el absolutismo, típico pecado de la historia de Occidente —inútil decirlo: de su núcleo fundamental, Europa—, sin examinar un poco las entrañas de su historia; sin recoger la esperanza que le ha movido, antes de que Europa existiese, en sus antecedentes, el Antiguo Testamento y Grecia: la esperanza de que el hombre como criatura única, impar, se logre.

[...] Últimamente hemos padecido en el absolutismo degradado, invertido, en el absolutismo del Estado-Dios, que por su misma falta de sustancia reclama sacrificio. Especie de deidad construida por el hombre, que, impotente para darle vida, le ha de arrojar en pasto su propia vida; no ya muriendo por él —cosa no nueva—, sino renunciando.

14. Zambrano, María, «El absolutismo y la estructura sacrificial de la sociedad», *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, San Juan de Puerto Rico, núm. 43, 1960, págs. 61-65.

15. Zambrano, María, «Josué y el pensar», *Semana*, San Juan de Puerto Rico, 9 de octubre de 1963, pág. 7.

16. Zambrano, María, «Un camino español: Séneca o la resignación», *Hora de España*, núm. 17, mayo de 1938, pág. 20.

17. Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, *op. cit.*, pág. 39.

do a ser por él, como si creyese que de este modo le podría transferir el ser que de raíz le falta.

Y ante el umbral infranqueado una y otra vez se retrocede. Mientras no sea atravesado, existirá el peligro de que una nueva forma de absolutismo aparezca antes de que se hayan disuelto las supervivencias, borrado las huellas de todos los absolutismos padecidos.¹⁴

Del mismo modo, para el profesor emérito español, es característica de este género su voluntad de *no buscar la exhaustividad*. María Zambrano deposita en sus ensayos lo que podríamos denominar «fragmentos» de su pensamiento, insinuaciones al lector sobre cuestiones que le son de interés, pero que en ningún caso pretenden convertirse en tratados filosóficos canónicos. Recoge Zambrano en uno de sus escritos: «Largo es el asunto que no hemos hecho sino apuntar levemente en estas pocas líneas. Pero ya de lo poco apuntado se puede colegir que el pensar tenga su repertorio de gestos propios, declaradores en su esencia».¹⁵ En este otro ejemplo, María Zambrano da muestras evidentes de un planteamiento que es del todo iniciático:

Muy complicado es todo eso que ni tan siquiera podemos apuntar, pues implica el sentido del individuo estoico frente al de la persona cristiana que era la realidad que iba a nacer. Implica igualmente la cuestión de lo que en último término significa la aparición del estoicismo en el mundo antiguo, cuestión que no es posible resolver sin tener en cuenta que el estoicismo ha sido a lo largo de la historia, una doctrina que periódicamente ha sido olvidada y resucitada. Ninguna otra quizá ha obtenido tantos renacimientos. Y es de todo punto imposible que aquí nos detengamos en ese tema que precisa de muchas páginas y de otras investigaciones.¹⁶

Una de las características más interesantes que señala el profesor Gómez Martínez en su libro es el modo en que los ensayos se convierten en un *ejercicio de interpretación*. Para el escritor, no son los datos ni las teorías lo interesante en este tipo de textos, sino el «proceso mismo de pensar y las sugerencias capaces de ser proyectadas por el mismo lector».¹⁷ El ensayista, no debe ser estrictamente especialista en la materia objeto de reflexión. En este sentido podemos afirmar que tanto la prosa de Zambrano como las teorías expuestas y el modo en que la filósofa llega a ellas representan el verdadero interés y su más valioso legado. Sin olvidar que, para María Zambrano, los dos estímulos que mueven al escritor, en este esfuerzo por interpretar la realidad, son «descubrir el secreto» y «comunicarlo». Y en este sentido, asegurará la filósofa, solo a través de la escritura puede el escritor revelarlo.

Igualmente, es recurrente en la obra de María Zambrano otra de las características que el profesor Gómez Martínez advierte como factor denominador común en muchos ensayos: hablamos de la *imprecisión*

en las citas. En los escritos de Zambrano, las alusiones a citas y autores van a ser constantes, aunque en ellos escaseen las notas al pie o las aclaraciones. En este ejemplo, la filósofa, para referirse a Miguel de Unamuno, aludirá a una cita procedente del *Quijote* que, aun tratándose de una cita conocida, planteará por su modo de inclusión la incógnita de su procedencia dentro del libro escrito por Cervantes.

Como Don Quijote, él pudo decir [refiriéndose al propio Unamuno]: «que yo nací para vivir muriendo». ¹⁸ Pero este vivir muriendo es vivir desviviéndose, es decir, aprendiendo a resucitar. ¹⁹

Veamos este otro ejemplo:

Parece saberlo todo el payaso. Con su rostro inmóvil, imitación de la muerte, parece ser una de las formas más profundas de conciencia que el hombre haya alcanzado de sí mismo. *Y como todo lo profundo necesita una máscara*, ²⁰ que dijera Nietzsche, la tiene desde siempre en esa máscara la más profunda y la más transparente: un muerto que finge estar vivo. ²¹

Hay en el ensayo y, cómo no, en los textos de Zambrano, un claro *subjetivismo* que no debe ser obviado y menos en autores como a la que ahora nos referimos. Esta condición subjetiva viene marcada por una experiencia vital particularmente traumática y desgarradora atendiendo a una producción hecha en su mayor parte en el exilio. Los trágicos acontecimientos políticos que le tocó vivir (la guerra civil española y la posterior Segunda Guerra Mundial), el continuo vagar por ciudades dando cursos o impartiendo conferencias, así como la larga distancia que la separaba de sus seres queridos, no fueron sino *circunstancias* vitales determinantes que configurarían su personalidad. El pensamiento de María Zambrano se fragua en un contexto marcado por el dolor y la esperanza. «El ensayista —dirá Gómez Martínez— escribe porque experimenta la necesidad de comunicar algo, por la sencilla razón de que al comunicarlo lo hace más suyo». ²² Zambrano, en su bello texto titulado «¿Por qué se escribe?», coincidirá con el profesor en la misma necesidad: «Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable». ²³

Otra de las características observadas por el profesor emérito español en los ensayos y que, de algún modo, también va a estar presente en los ensayos escritos por la propia María Zambrano, es el *carácter dialogal*. Un rasgo que favorece la intervención del lector en la reflexión planteada y que sirve a la filósofa para buscar la participación activa del que lee. Un ejemplo:

Así pues, si nos preguntara el habitante de otro planeta [...] qué nos pasa a los habitantes de la Tierra que tan angustiados andamos, les responderíamos sin duda: «es que estamos pasando una crisis». Mas

18. Concretamente, la cita, no plasmada con exactitud, pertenece al capítulo LIX de la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, en cuya segunda parte y bajo el título «Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote», dirá «el ingenioso hidalgo»: «Yo, Sancho, nací para vivir muriendo y tú para morir comiendo».

19. Zambrano, María, «De Unamuno a Ortega y Gasset», *Cuadernos de la Universidad del Aire*, La Habana, 9 de julio de 1951, pág. 31.

20. La cita del alemán Friedrich Nietzsche dice exactamente: «Todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara». *Más allá del bien y del mal*, Madrid: M. Aguilar, 1932, pág. 49 (la cursiva es mía).

21. Zambrano, María, «El payaso y la filosofía», *Bohemia*, La Habana, núm. 38, 20 de septiembre de 1953, pág. 128.

22. Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, op. cit., pág. 46.

23. Zambrano, María, «Por qué se escribe», *Revista de Occidente*, núm. 132, junio de 1934, pág. 318.

24. Zambrano, María, «La crisis de la cultura en Occidente», *Educación*, San Juan de Puerto Rico, noviembre de 1965, pág. 45.

25. Gómez Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, *op. cit.*, pág. 56.

26. Zambrano, María, «Presentación», *Revista de Occidente*, Madrid, núms. 86-87, 1988, pág. 9.

27. Zambrano, María, «Por qué se escribe», *op. cit.* pág. 60.

28. *Ibidem*, pág. 61.

¿cómo le explicaríamos a ese hipotético espectador de nuestra vida lo que es una crisis?²⁴

El lector se convertirá en cómplice de Zambrano y a la vez en protagonista de la reflexión si al proceder a la lectura comprensiva del texto adopta el lugar de este hipotético «habitante estelar» en este simpático diálogo con la escritora.

Pero, sin lugar a dudas, si hay un rasgo definitorio sobre el modo en el que la pensadora aborda este tipo de escritos es lo que el profesor define como el ejercicio del *ensayo como acto de pensar*. Para el autor, esta acción supone una «transcripción del pensamiento según fluye a la mente del ensayista».²⁵ De un modo más poético lo expresará la propia Zambrano: «Nunca he dado un pensamiento ya hecho, sino que me lo arrancaba desde lo más interior de mi ser, desde lo más entrañable».²⁶ Es necesario, por tanto, el ejercicio de la escritura dentro del acto de pensar, porque, como advertirá Zambrano, «el secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla».²⁷ Igualmente:

En su soledad se le descubre al escritor el secreto, no del todo, sino en un devenir progresivo. Va descubriendo el secreto en el aire y necesita ir fijando su trazado para acabar, al fin, por abarcar la totalidad de su figura... Y esto, aunque posea un esquema previo a la última realización. El esquema mismo ya dice que ha sido preciso irlo fijando en una figura, irlo recogiendo trazo a trazo.²⁸

Es determinante en María la *ausencia de una estructura rígida* en sus trabajos. Definida así por el propio Gómez Martínez, la escritura de la filósofa veleña goza de una pluralidad temática y una heterogeneidad estilística difícilmente encasillable. Sus ensayos, prueba de lo que decimos, no reposan sobre una estructura concreta que permita un estudio sistemático y en ninguno de ellos se cumplen muchas de las características que venimos citando, al igual que tampoco se ajustan a un modelo previamente establecido de un ensayo prototipo. Sin embargo, todos ellos poseen un orden interno que se extrae de la lectura profunda de lo escrito. En este sentido, cabe destacar el trabajo que supuso en nuestro país que se reconociera la hondura e importancia del pensamiento de María Zambrano precisamente por esa libertad de estilo. Huye Zambrano de lo estricto, de lo disciplinado, de lo ordinario. Es una maestra de lo espontáneo, de lo intuitivo, de lo *naturalmente* humano. En su texto sobre «El problema de la filosofía española», publicado en *Las Españas*, en 1948, escribe:

Pero todavía tenemos más, algo que se refiere a la norma del Pensamiento filosófico y es su casi general falta de sistema. Con la gloriosa excepción de Suárez, insito en la tradición escolástica, la Filosofía española brota asistemática, lo cual no deja de tener relación con lo apuntado por Menéndez y Pelayo, con ese su casi constante carácter

precursor. Pues parece ser que sea la forma sistemática la propia de la plenitud de la Filosofía.²⁹

Este pensamiento, diseminado en artículos de periódico, ensayos, escritos autobiográficos, reseñas de libros, etc., parte fundamentalmente de una «necesidad» o, si lo preferimos, una «llamada». Para Zambrano existe una vocación primera: mostrar (al escritor) aquel secreto que previamente le ha sido revelado. Que es lo mismo que decir: hay en el escritor un deseo de transmitir, comunicar una verdad:

El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable; es decir, no deja de ser secreto para él primero que para nadie, y tal vez para él únicamente, pues el sino de todo aquel que primeramente tropieza con una verdad es encontrarla para mostrarla a los demás y que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido.³⁰

Cuando hable de la vocación poética del escritor francés Antonin Artaud definirá su propia búsqueda en sintonía con lo que decimos: «Artaud aspiraba a la verdad. Y como todos los que persiguen a esta señora, la quieren para que todos la vean, para que a todos llegue su dura, diamantina voz».³¹ En su conocido ensayo «Por qué se escribe», María Zambrano dará las claves para entender la función primordial que regirá el ejercicio de la escritura y su función para con el lector:

Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de «publicar» el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido, el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo.³²

En este sentido, con respecto al rasgo planteado por el escritor Gómez Martínez sobre la función intrínseca asociada a los ensayos donde lo que se pretende, según él, es *sugerir y buscar la participación activa del lector*, disentiremos al comprobar cómo, para María, su objetivo irá mucho más allá de lo que plantea el profesor. Para María sus escritos buscan provocar una reacción en el lector ante una «verdad» que le ha sido revelada. En sus palabras: «Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido».³³

Junto a los ya enunciados, el profesor también distinguirá otros atributos definitorios de este tipo de textos que, del mismo modo, también valdrían para un estudio pormenorizado de los ensayos de Zambrano. Nos referimos al modo en el que el escritor se permite las *digresiones*, divagaciones que en Zambrano son frecuentes si consideramos que el propio acto de pensar las favorece; a la *universalidad en las temáticas*, una constante en la pensadora atendiendo a las propuestas puramente filosóficas provocadas por el propio acto del preguntar y, en otros casos, sugeridas por el medio que las publica;

29. Zambrano, María, «El problema de la filosofía española», *Las Españas*, México, 1948, pág. 3.

30. *Ibidem*, pág. 62.

31. Zambrano, María, «La muerte de un poeta», *Crónica*, La Habana, marzo de 1949.

32. Zambrano, María, «Por qué se escribe», *op. cit.*, pág. 62.

33. *Ibidem*, pág. 64.

34. Zambrano, María, «La guerra de Antonio Machado», *Hora de España*, núm. 12, diciembre de 1937, pág. 166.

35. Entrevista de Lola Molinero a María Zambrano en «Personajes», *Sur*, Málaga, 26 de mayo, págs. 10-11.

y, cómo no, a una *voluntad de estilo* en la que, coincidiendo con el autor de la obra, tan importante será lo que diga como la forma en que lo diga.

Antes de concluir, deseamos sumar una característica más a las muchas ya propuestas por el escritor Gómez Martínez en su obra y que consideramos que están presente en los ensayos de Zambrano. Hablamos de su *amor a la lengua*. El español se convierte en seña de identidad, en vínculo que la une a un modo único de vivir y que atraviesa las fronteras del Atlántico para encontrarse con el pueblo latinoamericano. En palabras de Zambrano:

Por el solo hecho de ser españoles recibimos el tesoro con nuestro idioma, lo recibimos y llevamos en la sangre, en lo que es sangre en el espíritu, en aquello vivo, íntimo y que, siendo lo más inmanente, es lo que nos une: la sangre de una cultura que late en su pueblo.³⁴

Terminamos con otro precioso fragmento de una entrevista realizada a la filósofa donde comprobamos su arraigo y profundo respeto a su lengua materna:

Y mi lengua la he defendido. Qué difícil es encontrar en mis libros un neologismo. Yo escribo en español, que es una lengua muy hermosa y además es la que me han dado, la que me pertenece. Y si un concepto no se puede decir en español, pues prefiero no decirlo a expresarlo en una terminología extraña e inaceptable. Pero no soy nacionalista, lo que soy es modesta.³⁵

Conclusión

Tras el regreso de María Zambrano a España, el 20 de noviembre de 1984, muchos lectores empezaron a conocer a esta genial pensadora. A través de los artículos que fue publicando en los suplementos culturales de mayor popularidad en nuestro país como «Culturas» de *Diario 16* o el periódico *ABC*, gran parte de la población iría despertando de una dictadura que habría silenciado a estos intelectuales condenados a la censura.

De sus escritos se desprende su valentía para expresar siempre libremente su opinión o criterio personal sin aceptar imposiciones partidistas, ideológicas o de conveniencias particulares. Abierta a todas las preocupaciones, intereses e inquietudes de nuestra época, su producción en prensa goza de cierto carácter «enciclopédico» propio de una persona profundamente preparada y culta, atendiendo a temáticas tan variadas como el arte, la literatura, las costumbres, la política y, por supuesto, la filosofía. Porque ella era antes que nada filósofa. En carta que dirige a su madre y hermana, de fecha 1 de enero de 1946, les manifestará que su sueño sería volver a la Universidad a explicar filosofía. Era una necesidad vital, un impulso interior, como ella lo expresaría años más tarde en una comunica-

ción telefónica que transmitió al I Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano, celebrado en el Palacio de Beniel de Vélez-Málaga del 23 al 26 de abril de 1990.

Para mí el ejercicio de la escritura no ha sido vivido como una carrera, sino más bien obedece a dos clases de germinación: la que surge de algo que se lleva dentro y la más modesta, la de la necesidad. Me encontraba «entre la necesidad y la esperanza», como recuerdo que titulé un artículo muy largo que no se pudo publicar en el periódico donde me habían pedido la colaboración.³⁶

Una confesión que nos ayuda a resumir lo planteado a lo largo de estas páginas: el pensamiento de Zambrano, hecho mayoritariamente en la prensa, partió siempre de una doble necesidad. De una vocación ineludible por transmitir una verdad y de su propio sustento. Un pensamiento «obligado» a adaptarse a las exigencias de un medio, que, sin lugar a dudas, fue idóneo según qué verdad para poder ser expresado.

36. Palabras de María Zambrano como clausura al I Congreso Internacional sobre la Vida y Obra de María Zambrano, celebrado en Vélez-Málaga del 23 al 26 de abril de 1990. *Actas del I Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de María Zambrano. Philosophica Malacitana*, Universidad de Málaga, núm. IV, 1991, pág. 13.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Goretti Ramírez

Concordia University, Montreal, Canadá

Ramírez, Goretti (2023). «Para un “inverosímil, pero no imposible, lector”: el ensayo en María Zambrano». *Aurora*, 24. 66-75. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.6. Recepción: 6/5/2022. Aceptación: 3/10/2022. Publicación: 13/2/2023

fgoretti.ramirez@concordia.ca

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

Para un «inverosímil, pero no imposible, lector»: el ensayo en María Zambrano

Per a un «inversemblant, però no impossible, lector»: l'assaig en María Zambrano

For an “unlikely, but not impossible, reader”: The essay in María Zambrano

Resumen

Este artículo propone un giro en el punto de vista para analizar el ensayo de María Zambrano: de un enfoque en su figura intelectual o en el contenido del texto (su pensamiento) a un enfoque en el lector. Desde la óptica de la estética de la recepción (Wolfgang Iser) y otras aproximaciones teóricas afines (Gérard Genette), el análisis de los prefacios a sus libros desvela el papel medular que el lector tiene en la naturaleza del ensayo zambrano.

Palabras clave

María Zambrano, ensayo, lector, prefacio.

Resum

Aquest article proposa un gir en el punt de vista per analitzar l'assaig de María Zambrano: d'un enfocament cap a la figura intel·lectual o cap al contingut del text (el seu pensament) a un enfocament cap al lector. Des de l'òptica de l'estètica de la recepció (Wolfgang Iser) i d'altres aproximacions teòriques afines (Gérard Genette), l'anàlisi dels prefacs en els seus llibres revela el paper medullar que el lector té a la naturalesa de l'assaig zambranià.

Paraules clau

María Zambrano, assaig, lector, prefaci.

Abstract

This article proposes a switch in point of view to analyze María Zambrano's essay: from a focus on her intellectual figure or on the content of the text (her thought), to a focus on the reader. From the perspective of the aesthetics of reception (Wolfgang Iser) and other related theoretical approaches (Gérard Genette), the analysis of the prefaces to her books reveals the central role that the reader has in the nature of the Zambranian essay.

Keywords

María Zambrano, essay, reader, preface.

1. Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid: Cátedra, 1984, pág. 60.

2. *Ibidem*, pág. 61.

En un sentido amplio, la forma discursiva en que se presenta el pensamiento de María Zambrano puede inscribirse en la órbita del ensayo orteguiano. En el prefacio a *Meditaciones del Quijote* (1914), en el que define el ensayo como «ciencia, menos la prueba explícita»,¹ José Ortega y Gasset apela a su lector para explicarle que prescindirá de «toda apariencia apodíctica» en favor de «una elocución más orgánica, movida y personal» que permita «la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados». ² Esta propuesta transfiere así al lector la responsabilidad de poner a prueba

«su verdad o su error» por medio de «su íntima y leal experiencia».³ En consonancia con tal propósito, algunos de los principales ensayos de Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, *El tema de nuestro tiempo*, *La rebelión de las masas*, *España invertebrada* o *La deshumanización del arte*, entre otros) abogan, directa o indirectamente, por la creación de un lector que interprete su demanda de excelencia para llevar a cabo la renovación política, estética o incluso ética de España y, por extensión, del mundo occidental. El ensayo resulta así un espacio para apelar y transformar al lector, que va a formar parte de una minoría que, a su vez, va a apelar y transformar a la masa en un mundo en crisis.

En este marco, es posible constatar y delinear mejor la naturaleza orteguiana de la obra de María Zambrano: un pensamiento caracterizado no solo por su desafío a la discursividad de la racionalidad lógica y científica (un aspecto ampliamente estudiado por la crítica), sino también por su decidida aspiración a apelar y transformar al lector. El ensayo zambraniano busca efectivamente la creación de un nuevo lector, aunque, a diferencia del ensayo orteguiano, proponiendo un «saber de experiencia»⁴ que sea «comunicativo y enigmático, sin contradicción».⁵ Este punto de partida propicia un giro para analizar el ensayo de María Zambrano: de un enfoque en su figura intelectual o en el contenido del texto (el pensamiento zambraniano) a un enfoque en el lector.

Uno de los elementos más significativos de esta aspiración de María Zambrano a establecer una comunicación con el lector está constituido por los prefacios a sus ensayos, que hasta ahora no han sido considerados en su conjunto. Desde la óptica de la estética de la recepción y otras aproximaciones teóricas afines, el análisis de estos prefacios desvela el papel medular que el lector tiene en la naturaleza del ensayo zambraniano: lejos de apelar al representante de la minoría que va a transformar a las masas o al receptor pasivo de un conocimiento o una enseñanza, el ensayo zambraniano aspira a formar una comunidad con un lector que sea partícipe en la creación del sentido del ensayo mismo.

Renovación del ensayo

Frente a la aspiración a la objetividad del racionalismo científico occidental, el pensamiento de María Zambrano busca recoger un «saber de experiencia [...] anterior a la filosofía [...] algo —experiencias, precisamente, que no se dejaron reducir a universalidades— que se resistió a ascender al cielo de la universalidad».⁶ Se trata de un pensamiento intuitivo y discontinuo, que además busca recoger (principalmente bajo la denominación de razón poética) modos de conocimiento excluidos del pensamiento racionalista: la poesía, la mística o los sueños, entre otros. En el seno del pensamiento zambraniano surge entonces un problema de lenguaje: frente a «la forma enunciativa, impersonal»⁷ de la ciencia y la

3. *Idem*.

4. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Fernando Muñoz Vitoria (edición y presentación), en *Obras Completas II: Libros (1940-1950)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 479.

5. *Ibidem*, págs. 479-480.

6. *Ibidem*, pág. 478.

7. *Ibidem*, pág. 479.

8. Véase, entre otros libros, Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona: Anthropos, 1992.

9. Zambrano, María, *Notas de un método*, Fernando Muñoz Vitoria (edición y presentación), en *Obras Completas IV: Libros (1977-1990)*, tomo 2, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, pág. 31. Por otra parte, frente a la precisión científica, la prosa zambraniana puede calificarse de ambigua en cuatro de los siete tipos de ambigüedad identificados y descritos en Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, Londres: Chatto and Windus, 1949, págs. 133, 155, 176 y 192.

10. López Molina, Luis, «La experiencia literaria de María Zambrano», *Philosophica Malacitana*, núm. 4, 1991, pág. 197.

11. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, pág. 447.

12. *Ibidem*, págs. 479-480.

13. *Ibidem*, pág. 446.

14. Casado, Ángel y Sánchez-Gey, Juana, «Introducción», en *Filosofía y Educación. Manuscritos*, Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey (eds.), Málaga: Ágora, 2007, pág. 17.

15. Casado, Ángel y Sánchez-Gey, Juana, «Introducción», *op. cit.*, pág. 29.

16. Llevadot, Laura, «La ética de la escritura: Zambrano y Kierkegaard», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, núm. 8, 2007, pág. 33.

17. *Ibidem*, pág. 469.

18. *Ibidem*, pág. 480.

filosofía occidentales, ¿qué tipo de discurso podrá dar cuenta de esa nueva razón?

Aunque el pensamiento de María Zambrano se vierte, en algunas ocasiones, en formas discursivas de carácter literario (poesía, teatro, incluso diarios), el ensayo filosófico es la forma predominante en toda su trayectoria. En líneas generales, su ensayo tiene dos características que le confieren una singular factura. En primer lugar, prácticamente todos los estudios han observado que su prosa despliega características discursivas cercanas a la poesía. Los análisis han encontrado diversos grados de intensidad semántica (símbolos, metáforas y otros recursos),⁸ así como una sintaxis serpenteante que aspira a corresponderse con la forma en que discurre un pensamiento que «habría de fluir sin pretensión de llegar a un final, a una conclusión o conclusiones resumibles en doctrina».⁹ El ensayo zambraniano aspira así a inscribirse en la tradición (de Ortega y Gasset y otros escritores españoles, como Unamuno) que acompasa las naturalezas no sistemáticas del discurso y del pensamiento. En una consideración más global, Luis López Molina observa: «El lector se siente doblemente requerido: ha de aplicar la tensión intelectual que necesita la abstracción y ha de abandonarse a la receptividad intuitiva que la poesía reclama».¹⁰

El ensayo zambraniano presenta además una segunda característica menos estudiada: aunque la tensión lírica de su prosa pueda resultar compleja e incluso ocasionalmente hermética, su aspiración final es, paradójicamente, la comunicación con el lector: «Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de “publicar” el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido; el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo».¹¹ El saber de experiencia es «comunicativo y enigmático, sin contradicción»,¹² del mismo modo que escribir es un proceso de repliegue y despliegue: «Descubrir el secreto y comunicarlo».¹³ Esta aspiración a comunicar confiere un marcado carácter pedagógico al ensayo zambraniano. Según Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey, esta dimensión «no se circunscribe a los numerosos escritos dedicados directamente a temas educativos, sino que abarca la *totalidad de su pensamiento*»¹⁴ y lleva consigo una «dimensión ética».¹⁵ El ensayo zambraniano busca así, en palabras de Laura Llevadot, «una “ética de la escritura” que será al mismo tiempo una escritura ética en su forma y una escritura dotada de un contenido ético».¹⁶

Esta segunda característica requiere también una renovación del discurso filosófico. Como respuesta a este desafío, María Zambrano propone considerar «géneros de pensamiento no sistemáticos [...] como las Confesiones, las Guías, las Meditaciones, los Diálogos, las Epístolas, los Breves Tratados, las Consolaciones»,¹⁷ así como «el apólogo, el refrán, la conseja, que no se conciben sin ir dirigidos a otros».¹⁸ En el conjunto de estas formas que ponen énfasis en la

comunicación con el otro, dedica especial atención a la confesión y la guía.

A la confesión dedica varias reflexiones y el libro *La Confesión: género literario y método* (1943). Su papel medular en el pensamiento zambraniano ha sido señalado repetidamente por la crítica.¹⁹ En el marco de la dimensión comunicativa del ensayo zambraniano, resulta particularmente relevante que «la Confesión [...] alcanza algo que quiere transmitir; cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos [...] es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra».²⁰ En este sentido, Patricia Palomar destaca la aspiración de la confesión zambraniana a transformar la sociedad.²¹ La confesión tiene así el propósito de apelar y transformar al otro.

La guía, sobre la que María Zambrano también reflexiona en varios momentos, recoge igualmente la aspiración a establecer la comunicación con el otro y transformarlo: «está por completo polarizada al que la lee [...]. Toda Guía lo es *para*».²² La enseñanza que le propone también es asistemática: «Enuncia, ordena, a veces tan sólo indica [...]. Ordena lo necesario, con la precisión indispensable para que la acción sea ejecutada, sin tener demasiado en cuenta que sea comprendido».²³ La guía propone así al receptor un ejercicio hermenéutico que se acerca al *credo ut intelligam*: entrega un mensaje ambiguo que primero hay que seguir como «una cierta música, un ritmo o una melodía, que el guiado tiene que captar siguiéndola»,²⁴ para alcanzar después una verdad que, paradójicamente, es inequívoca. En palabras de José Barrientos Rastrojo, el conocimiento de la razón poética conjuga dos facetas que parecerían irreconciliables: «destila verdades que abrazan una trascendencia tan válidas para cada sujeto [...] como intransferibles y dependientes de la realidad vivida por cada persona».²⁵

El lector en los prefacios

La consideración de esta segunda característica del ensayo zambraniano permite un giro en el punto de vista del análisis, pasando del enfoque en la figura intelectual de María Zambrano o en sus textos (su pensamiento) al enfoque en el receptor de su mensaje y, más específicamente, en el lector. Esta aproximación ha sido poco desarrollada más allá de los casos de la confesión y la guía, pero ha dado ya algunos frutos para analizar el alcance de su noción de ensayo. Por ejemplo, Beatriz Caballero Rodríguez observa que María Zambrano comparte con Ortega y Gasset «the same aim of gaining closeness with the reader»,²⁶ involucrando estrechamente al lector en un proceso que desafía los límites de la razón occidental y potencia su propio desarrollo como ser humano.²⁷

Resulta fértil aquí el marco teórico propuesto por la estética de la recepción y otras aproximaciones teóricas afines.²⁸ Si bien esta

19. Para el enfoque de este estudio resultan especialmente relevantes, entre otros muchos ejemplos: Bundgård, Ana, «Los géneros literarios y la escritura del centro como transgénero en la obra de María Zambrano», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, núm. 3, 2001, págs. 43-51; Llevadot, Laura, «La ética de la escritura: Zambrano y Kierkegaard», *op. cit.*; Maillard, María Luisa, «Presentación», en Zambrano, María, *La Confesión: género literario y método*, María Luisa Maillard y Pedro Chacón (eds.), en *Obras Completas II: Libros (1940-1950)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, págs. 55-69.

20. Zambrano, María, *La Confesión: género literario y método*, *op. cit.*, pág. 83.

21. Palomar, Patricia, «The reader of confession in María Zambrano», *History of European Ideas*, vol. 44, núm. 7, 2018, pág. 853-854.

22. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, págs. 474-475.

23. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 11.

24. *Ibidem*, pág. 50.

25. Barrientos Rastrojo, José, «¿En qué sentido el racioetismo sirve como modelo de comprensión intensiva de la hermenéutica analógica?», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 47, 2015, pág. 22.

26. Caballero Rodríguez, Beatriz, *María Zambrano. A Life of Poetic Reason and Political Commitment*, Cardiff: U Wales P, 2017, pág. 81.

27. *Ibidem*, págs. 137 y 156-157.

28. Un ejemplo del rendimiento de esta aproximación es la investigación de Patricia Palomar, que se apoya en herramientas de la hermenéutica y la teoría de la recepción para explorar específicamente el carácter ejecutivo de la confesión. Véase Palomar, Patricia, «The reader of confession in María Zambrano», *op. cit.*

29. Nolte, S. Philip, «One text, many stories: The (ir)relevance of reader-response criticism for apocryphal literature in the Septuagint», *HTS Theologese Studies/Theological Studies*, vol. 68, núm. 1, 2012, págs. 43-53.

30. Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose from Bunyan to Beckett*, Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1978, págs. 274-275. Véase también Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Manuel Barbeito (trad.), Madrid: Taurus, 1987, pág. 44.

31. Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, *op. cit.*, págs. 39-44.

32. Genette, Gérard, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México: Siglo XXI, pág. 7.

33. Escribe también algunos textos que se corresponden con el epitexto, que, en la terminología de Genette, es el paratexto externo al libro mismo, en forma de testimonios privados o públicos, o declaraciones a la prensa sobre el libro. Véase Genette, Gérard, *Umbrales*, *op. cit.*, pág. 295.

34. Existen, en todo caso, algunos análisis centrados en prefacios particulares. Por ejemplo, Virginia Trueba Mira observa que el prólogo de *La tumba de Antígona* «es tan importante para el pensamiento de nuestra autora como la propia obra», en Trueba Mira, Virginia, «Anejo», en *La tumba de Antígona*, Virginia Trueba Mira (presentación) y Sebastián Fenoy Gutiérrez (edición), en *Obras Completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pág. 1460.

35. Genette, Gérard, *ibidem*, pág. 8.

36. Zambrano, María, «Prólogo», en *España, sueño y verdad*, Jesús Moreno Sanz (edición y presentación), en *Obras Completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pág. 683.

37. Genette, Gérard, *ibidem*, pág. 215.

38. *Ibidem*, pág. 221.

39. *Idem*.

perspectiva crítica se aplica mayoritariamente a la literatura, es igual de productiva para el análisis de otros textos que tampoco se inscriben en el pensamiento lógico científico, como, por ejemplo, los textos religiosos²⁹ o el ensayo zambrano (que comparte características con el lenguaje poético). Wolfgang Iser observa que la obra literaria se ubica en la convergencia entre un polo artístico (el texto escrito por el autor) y un polo estético (la actualización de ese texto por parte del lector).³⁰ La tarea del crítico no sería tratar de explicar la obra, sino analizar cómo las condiciones en que se ha desarrollado el proceso de lectura (la interacción entre la obra y el lector) han producido unos efectos que han desembocado en la construcción de un sentido.³¹ En este marco, el ensayo zambrano busca un lector que no solo sea el receptor que va a ser apelado y transformado por un proyecto filosófico que también es un proyecto pedagógico. Busca también (y especialmente) un lector que sea agente en la construcción del sentido de ese mismo proyecto.

María Zambrano reserva siempre un espacio para dirigirse directamente al lector de sus libros. Estas apelaciones responden a la definición que Gérard Genette hace del paratexto, que es «aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público». ³² Dentro del paratexto, María Zambrano escribe principalmente peritextos (el paratexto que forma parte del libro mismo) en forma de prefacios a sus libros: advertencias, prólogos y presentaciones, entre otras modalidades.³³

Estos prefacios no han sido analizados como un conjunto,³⁴ pero resultan relevantes porque desvelan el papel medular del lector en su concepción del ensayo: no el receptor de un tratado teórico, sino el hacedor que participa en la construcción del sentido. El prefacio es, de hecho, «una zona no sólo de transición sino también de *transacción*»³⁵ en la que se establecen un diálogo y un pacto entre el autor y el lector para la interpretación del libro: «Y si yo fuera lector de este libro, le diría a su autor: [...]. Pues sí, así es, diría el autor, sí [...].», escribe María Zambrano en el prólogo a *España, sueño y verdad*.³⁶ En el núcleo de los prefacios aparece así la intención de comunicarse directamente con el lector para adelantarle el marco en el que el libro puede ser interpretado. Se trata entonces de prefacios con una naturaleza propedéutica.

En algunas ocasiones, María Zambrano renueva este pacto con el lector mediante la reescritura de esas palabras introductorias para cada nueva edición del libro. Este caso se corresponde con un prefacio tardío, que se escribe «después de un intervalo de desapego y separación que transforma al autor en un lector (casi) común y (casi) imparcial»,³⁷ o incluso como el «último prefacio»,³⁸ que «el autor siente como la última vez que se dirige al lector —su última ocasión de comunicarse con su público». ³⁹ Por ejemplo, apunta en una reedición a *La España de Galdós*: «Con anterioridad había seguido yo una ordenación inversa de la sólita yendo al encuentro

del eventual lector en el presente como un amigo al que se conoce ahora, sin invitarle a situarse en el pasado que por el presente quedará esclarecido».⁴⁰

Estos prefacios permiten a María Zambrano anticipar lo que Hans Robert Jauss, en un marco de filosofía de la hermenéutica, denomina horizonte de expectativas del lector: «The new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules familiar from earlier texts, which are then varied, corrected, altered, or even just reproduced».⁴¹ El prefacio zambrano cumple así la función de explicar al lector que, en contra de lo que su horizonte de expectativas le indicaría sobre un ensayo filosófico, su libro le ofrecerá un discurso y un pensamiento asistemáticos: «El presente libro sobre Séneca no significa, en modo alguno, un intento erudito ni, menos aun, sistemático».⁴² Al mismo tiempo, algunos títulos de prefacios también revelan esa necesidad de clarificar al lector la naturaleza del ensayo que va a leer: «Nota aclaratoria [...]»,⁴³ «Nota explicativa»⁴⁴ y, en especial, «Advertencia».⁴⁵ Alineándose así con lo señalado por Genette,⁴⁶ el prefacio zambrano cumple la función de ubicar y determinar al lector que va a evaluar su libro: «Júzgueme pues el eventual lector, desde este ángulo; que he preferido la oscuridad que en un tiempo ya pasado descubrí como penumbra salvadora, que andar errante sólo en los infiernos de la luz. Es mi justificación. Júzgueme, pues, el amor, y si de tanto no soy digna, júzgueme pues la com-pasión. Y no digo más, creo que sea bastante, para el inverosímil, pero no imposible, lector».⁴⁷

Dentro de esta explicación, destaca igualmente la conciencia de que el lector, basándose en otro horizonte de expectativas sobre lo que es un ensayo filosófico, puede percibir que el libro está incompleto o desestructurado si encuentra «escritos que se suceden unos a otros, separados por un gran espacio de tiempo».⁴⁸ El prefacio zambrano cumple entonces otras funciones más específicas que Genette atribuye al prefacio: especificar al lector que la organización de la obra responde a su naturaleza de *work in progress*⁴⁹ y mostrar la unidad de lo que parecería disperso:⁵⁰ «Un carácter de introducción a lo que ahora aparece y, quizás mayormente todavía, a todo lo que conservado en las carpetas aguarda el momento propicio de ser entregado a la atención del posible lector, por muy alejado y aun extraño que pudiera parecer».⁵¹ Se trata de una aclaración reiterada en los prefacios de María Zambrano. Si en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1936) explica que lo que sigue son «breves trozos de algo pensado, y más que pensado, intuitivo, con mucha mayor amplitud»,⁵² en *La agonía de Europa* (1945) anuncia «Trozos, fragmentos»⁵³ y en *El sueño creador* (1965; prólogo de 1971) presenta el libro como «fragmento de un orden, de una órbita que ininterrumpidamente se recorre y que solamente se mostraría entera si su centro se manifestase».⁵⁴

40. Zambrano, María, «Breve noticia de esta entrega», en *La España de Galdós*, María Luisa Maillard García (edición y presentación), en *Obras Completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pág. 517.

41. Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Timothy Bahti (trad.), Minneapolis: U Minnesota P, 1982, pág. 23. Para las expectativas del texto en el lector, véase también Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, op. cit., págs. 180-183.

42. Zambrano, María, «Advertencia», en *El pensamiento vivo de Séneca*, Ricardo Tejada (edición y presentación), en *Obras Completas II: Libros (1940-1950)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 155. He aquí otro ejemplo: «No se nos aparece en este llamado libro ningún planteamiento posible de esos que la razón, desde hace siglos, tiene tan a mano», en Zambrano, María, *De la aurora*, Jesús Moreno Sanz (edición y presentación), en *Obras Completas IV: Libros (1977-1990)*, tomo I, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018, pág. 214.

43. Zambrano, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Mercedes Gómez Blesa (edición y presentación), en *Obras Completas I: Libros (1930-1939)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 555.

44. Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Pedro Chacón y Mariano Rodríguez (edición y presentación) y Mariano Rodríguez (presentación), en *Obras Completas I: Libros (1930-1939)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 681.

45. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 425; Zambrano, María, *El pensamiento vivo de Séneca*, op. cit., pág. 153; Zambrano, María, *La agonía de Europa*, María Luisa Maillard García (edición y presentación), en *Obras Completas II: Libros (1940-1950)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 331; Zambrano, María, *La España de Galdós*, op. cit., pág. 519.

46. *Ibidem*, pág. 181.

47. Zambrano, María, «A modo de prólogo», en *Filosofía y poesía*, op. cit., pág. 686.

48. Zambrano, María, «Breve noticia de esta entrega», en *La España de Galdós*, op. cit., pág. 517.

49. *Ibidem*, pág. 186.

50. *Ibidem*, pág. 171.

51. Zambrano, María, «Prólogo a la segunda edición», en *El hombre y lo divino*, Jesús Moreno Sanz (edición y presentación), en *Obras Completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pág. 99.

52. Zambrano, María, «Propósito», en *Pensamiento y poesía en la vida española*, op. cit., pág. 557.

53. Zambrano, María, «Advertencia», en *La agonía de Europa*, op. cit., pág. 331.

54. Zambrano, María, «A modo de prólogo», en *El sueño creador*, Fernando Muñoz Vitoria (edición y presentación), en *Obras Completas III: Libros (1955-1973)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pág. 984. Véanse otros ejemplos en las páginas 983 y 989 del mismo libro, así como en Zambrano, María, «Prólogo a la segunda edición», en *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 99; y Zambrano, María, «Nota aclaratoria a la presente edición española», en *Pensamiento y poesía en la vida española*, op. cit., pág. 555.

55. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 447.

56. Caballero Rodríguez, Beatriz, *María Zambrano. A Life of Poetic Reason and Political Commitment*, op. cit., págs. 137 y 156.

57. Zambrano, María, *ibidem*, pág. 50.

58. Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, op. cit., págs. 263-264. Véanse también págs. 280-302 y 310-321 del mismo libro; Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, op. cit., págs. 30, 34-35, 38-40, 204, 208, 214, 226-27 y 273-74.

59. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 450. María Zambrano desarrolla cómo un libro puede comunicarse con el lector incluso antes del acto de la lectura en «El libro: ser viviente», en Zambrano, María, *Obras Completas VI: Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990). Delirio y destino (1952)*, Goretti Ramírez y Jesús Moreno Sanz (eds.), María Luisa Maillard García y Fernando Muñoz Vitoria (coeds.), Pedro Chacón Fuertes, Sebastián Fenoy Gutiérrez y Antolín Sánchez Cuervo (cols.), Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014, págs. 691-696.

60. Zambrano, María, «El libro: ser viviente», op. cit., pág. 692.

Advertir al lector de esas particularidades del libro que está a punto de leer supone, en el fondo, guiarlo para, en vez de convertirlo en un receptor pasivo, transferirle la responsabilidad de la interpretación del ensayo filosófico: «el sino de todo aquel que primeramente tropieza con una verdad es encontrarla para mostrarla a los demás y que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido». ⁵⁵ Más allá de los prefacios, Beatriz Caballero Rodríguez ha señalado el papel activo del lector a la hora de determinar el significado en la razón poética. ⁵⁶ Este modo de guiar no se basa en instrucciones precisas, sino en sugerencias sutiles cuyo enigmático sentido debe descifrar lector: «Porque el guía ofrece ante todo, como sostén, la orden de su indicación, una cierta música, un ritmo o melodía, que el guiado tiene que captar siguiéndola [...]; 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 De este modo, la naturaleza del ensayo zambraniano se acerca nuevamente a la del texto literario: comunica no solo por lo que dice, sino también (y especialmente) por lo que no dice.

Esta transferencia de responsabilidad al lector cobra significación también en el marco de la estética de la recepción. Wolfgang Iser observa que un texto contiene toda una serie de negaciones y vacíos a los que el lector debe dar sentido para interpretarlo, en un proceso hermenéutico que es, precisamente, el espacio en el que tiene lugar la comunicación con el lector:

Éste es dado por los pasajes vacíos que como determinados espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector. [...] estos enclaves se muestran como un elemento central de conexión de la interacción entre texto y lector. [...] Un ulterior espacio sistémico en el texto, en relación a esta interacción, lo significan los distintos potenciales de negación, [...] [que] invocan lo conocido o lo determinado con el fin de suprimirlo; pero en cuanto suprimido permanece ante la mirada y, en razón de su validez extinguida, ocasiona modificaciones en la actitud; los potenciales de negación efectúan así la localización del lector con respecto al texto. ⁵⁸

La intervención del lector resulta crucial, en efecto, para la construcción de ese sentido último en el ensayo zambraniano, que no está fijado en el momento de la composición. De hecho, en un giro insólito, el escritor puede estar en comunicación con ese lector partícipe de la obra incluso antes de publicar su texto: «Comunidad de escritor y público que, en contra de lo que primeramente se cree, no se forma después de que el público ha leído la obra publicada, sino antes, en el acto mismo de escribir el escritor su obra». ⁵⁹ Y la comunicación puede ser tan estrecha, que el lector puede entender el libro incluso antes de leerlo: «Y puede suceder lo más increíble: que solamente por tener un libro cerca, tocándolo, se comience ya a saber lo que contiene». ⁶⁰

Esta intervención del lector en la construcción del sentido en los ensayos zambranianos no desemboca en una defensa del criterio individual o del individuo mismo como valores absolutos. Lo que se construye, por el contrario, es una comunidad entre escritor (mediante su texto) y lector, en un diálogo cuyo objetivo es propiciar el surgimiento del saber de experiencia del lector: «El que se haya de formar un libro es aceptado difícilmente por el autor, ya que *libro* al fin ha de ser llamado el volumen [...]. A esta clase de conocimiento que, a medida que se logra, se va convirtiendo en saber transmisible, aunque nunca por entero, se le ha llamado experiencia».⁶¹ El prefacio zambraniano desafía así el horizonte de expectativas del lector, para ampliarlo hacia lo que Henry James denomina «enlargement of experience».⁶²

Hacia un nuevo tipo de ensayo y lector

Este análisis desvela una nueva dimensión del ensayo de María Zambrano, partiendo de un giro en el enfoque: no su figura intelectual o sus textos (su pensamiento), sino el receptor de su mensaje y, más específicamente, el lector. En este marco, el ensayo zambraniano se caracteriza no solo por acompañar una prosa lírica con un pensamiento asistemático (razón poética, saber de experiencia), sino también por su aspiración a establecer un vínculo con el lector. «¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué quiere decirlo? ¿Para qué y para quién?», se pregunta María Zambrano cuando reflexiona sobre los móviles de la escritura.⁶³ En este sentido, el ensayo zambraniano es «comunicativo y enigmático, sin contradicción».⁶⁴ Se enfoca en la creación no solo de un conocimiento filosófico asistemático (razón poética) que transforme al lector, sino también de un lector activo que pueda descifrar ese nuevo conocimiento y, en ese proceso, se convierta en hacedor del sentido del ensayo mismo. La estética de la recepción y otras aproximaciones teóricas afines resultan fructíferas a la hora de desarrollar el análisis.

Los prefacios a los ensayos de María Zambrano (hasta ahora no analizados en su conjunto) son epítome de su naturaleza volcada en el lector, pues despliegan la «fuerza ilocutoria» que Genette atribuye al paratexto.⁶⁵ Se anticipan al horizonte de expectativas del lector, explicándole que el libro que está a punto de leer no se ajusta a lo que ha conocido como filosofía. En este proceso, los prefacios propician también que el lector sea el encargado de dar sentido a toda la serie de negaciones y vacíos que caracterizan el ensayo de María Zambrano. Incluir esas explicaciones preliminares a sus ensayos señala de manera implícita que su pensamiento, a pesar de proponer un ejercicio de lectura difícil, paradójicamente aspira a la comunicación (a la comunidad) con el lector, diferenciándose así de esa otra filosofía abstracta y desconectada de la vida que, a menudo, aparece como definitoria del racionalismo científico también en sus ensayos. El ensayo se concibe así primordialmente como un diálogo con otros: «Mis palabras son la continuación de aquel diálogo y

61. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 31.

62. Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, *op. cit.*, pág. 58.

63. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, pág. 446.

64. *Ibidem*, págs. 479-480.

65. *Ibidem*, pág. 15.

66. Zambrano, María, *Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, Sebastián Fenoy Gutiérrez (edición) y Karolina Enquist Källgren y Sebastián Fenoy Gutiérrez (presentación), en *Obras Completas II: Libros (1940-1950)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 33. En este sentido, es notable también que muchos libros de María Zambrano van encabezados con una dedicatoria.

67. Zambrano, María, «A modo de prólogo», en *Filosofía y poesía*, op. cit., pág. 683.

68. *Ibidem*, pág. 686. La misma expresión aparece en Zambrano, María, «Breve noticia de esta entrega», en *La España de Galdós*, op. cit., pág. 517; y en Zambrano, María, «A modo de prólogo», en *El sueño creador*, op. cit., pág. 687.

69. *Idem*.

70. Zambrano, María, «Prólogo a la segunda edición», en *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 99.

71. Zambrano, María, «Breve noticia de esta entrega», en *España, sueño y verdad*, op. cit., pág. 681.

72. Zambrano, María, «Prólogo», en *El sueño creador*, op. cit., pág. 988.

73. Zambrano, María, «Presentación», en *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Goretti Ramírez y Jesús Moreno Sanz (edición) y Goretti Ramírez (presentación), en *Obras Completas VI: Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990). Delirio y destino (1952)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014, pág. 841.

74. Véanse Johnson, Roberta, «María Zambrano's and Albert Camus's Communal Ethics», en *History of European Ideas*, vol. 44, núm. 7, 2018, págs. 876-886; Johnson, Roberta, «María Zambrano's Ideas on the Self and the Other in Light of Jean-Paul Sartre's Existentialism», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 40, núm. 1, 2015, págs. 177-206; Johnson, Roberta, «María Zambrano's Solitude: The Silver Age Continued», en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, núm. 1/2, 2013, págs. 149-174.

75. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 444.

76. *Ibidem*, pág. 447.

77. Palomar, Patricia, «The reader of confession in María Zambrano», op. cit., pág. 862.

nada más. Van dirigidas a aquellos amigos, y sólo su lejanía hizo que se estamparan en papel», explica en las palabras iniciales a *Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor* (1940).⁶⁶

El ensayo zambraniano se inscribe así en la línea orteguiana de crear un nuevo lector, pero simultáneamente se separa de ella: no se trata del lector excelente de la minoría, sino de un lector capaz de completar el sentido último del ensayo. Ante la exigencia del proyecto, estos mismos prefacios igualmente son conscientes de la dificultad de que ese lector llegue a existir: «siempre inverosímil lector»,⁶⁷ «eventual lector»,⁶⁸ «inverosímil, pero no imposible, lector»,⁶⁹ «posible lector»,⁷⁰ «hipotético lector»,⁷¹ «posible lector».⁷²

Este ensayo zambraniano se inscribe además en el ámbito de la estética de la recepción, pero para trazar su propia senda en ella: su objetivo no es fomentar el valor de la interpretación individual que podría desprenderse del *reader's response* norteamericano, sino fundar una comunidad con ese lector que va a ser partícipe del surgimiento de la razón poética. En los años finales de su vida (más reconocida ya por el público general y las instituciones, pero quizá también más consciente de la posibilidad de acabar desligada de ese lector tan necesario para completar el sentido de sus ensayos), María Zambrano se ofrece al lector sin intermediarios en la presentación a *Delirio y destino*: «Tal vez sea necesario para personas que yo no conozco, de otras generaciones ya, para que se miren en una perspectiva histórica, para que lleven el latido de la vida en el que estoy todavía, en el anhelo de revivir el texto y no dejarlo abandonado a conjeturas y posibles investigadores históricos. Estoy aquí y ahora todavía para responder de lo por mí escrito».⁷³

Este giro en el enfoque desvela un elemento fundamental de la naturaleza del ensayo zambraniano, al tiempo que abre la puerta a otros aspectos para análisis futuros. Por ejemplo, esta apelación constante al lector deja entrever un equilibrio sutil entre soledad y comunidad, una dicotomía que, como ha estudiado detalladamente Roberta Johnson, recorre la trayectoria zambraniana.⁷⁴ Por otra parte, la forma de esta dicotomía en los prefacios arroja nueva luz sobre la concepción zambraniana de la escritura. María Zambrano define escribir como un «aislamiento comunicable»⁷⁵ cuyo secreto es desconocido incluso para el escritor, que solo puede comprenderlo con la colaboración activa del lector en el proceso: «El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable».⁷⁶ Como ha señalado Patricia Palomar con respecto a la confesión zambraniana, «An author is someone who is able to successfully communicate something to the reader».⁷⁷ Otra posibilidad de análisis que abre este enfoque estriba en las dimensiones pedagógica y ética del ensayo zambraniano, que quedan también mejor perfiladas cuando se integra ese papel activo que concede al lector y, por extensión, al discípulo: no receptor de una enseñanza, sino partícipe en la construcción de su sentido. Al mismo tiempo, la enseñanza del maestro

o del guía zambraniano tiene características de la cultura oral, pero se lleva a cabo por medio de parámetros de la lectura.

¿Y quién podría ser, al cabo, ese «inverosímil, pero no imposible, lector»⁷⁸ capaz de dejarse llevar por la prosa polisémica e incluso hermética de sus ensayos, pero simultáneamente entender la verdad unívoca que esconden? O, en palabras de Wolfgang Iser: «Is it possible for anything to be presented, and yet at the same time for the “act of interpretation” to be suspended without the object of presentation becoming uncomprehensible?».⁷⁹ Los prefacios zambranianos aspiran a crear un lector que entienda, inequívocamente, el «saber trasmisible, aunque nunca por entero»⁸⁰ de sus textos como se entiende un saber religioso o incluso místico. Instalados en esa paradoja (incluso aporía), los ensayos de María Zambrano acaso aspiren también, en un marco más global, a crear un nuevo lector que esté especialmente dotado para interpretar los desafíos hermenéuticos no solo de sus ensayos, sino también, a partir de ahí, de los signos ininteligibles de un mundo en crisis.

78. Zambrano, María, «A modo de prólogo», en *Filosofía y poesía*, *op. cit.*, pág. 686.

79. Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, *op. cit.*, pág. 203.

80. Zambrano, María, *Notas de un método*, *op. cit.*, pág. 31.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Stefania TarantinoUniversità degli studi di Salerno,
ItaliaTarantino, Stefania (2023). «La scrittura “ex abundantia cordis” di María Zambrano». *Aurora*, 24, 76-86. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.7. Recepción: 14/9/2022. Aceptación: 26/9/2022. Publicación: 13/2/2023starantino@unisa.it
ORCID: 0000-0003-4110-4650

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

*La scrittura «ex abundantia cordis»
di María Zambrano*
*L'escriptura «ex abundantia cordis»
de María Zambrano*
*La escritura «ex abundantia cordis»
de María Zambrano*
*María Zambrano and her Writing
“ex abundantia cordis”*

Astratto

Nel presente saggio si affronta il nucleo dell'originale scrittura zambranaiana. Dall'unione indissolubile di pensiero e vita e da una totale aderenza alla realtà, la forma saggistica consente a María Zambrano di svincolarsi dalle regole rigide di una discorsività razionalizzante e disincarnata per restituire il flusso di pensieri e parole attraverso registri e tonalità diverse. Il suo intenso desiderio comunicativo va oltre dunque le definizioni «evidenti» del pensiero scientifico e si affida alla cadenza, al ritmo e al tono che diventano elementi decisivi della sua scrittura.

Parole chiave

Scrittura, saggio, espressione, sentire originario, ragione poetica.

Resum

Aquest assaig tracta el nucli del guió original de Zambran. Des de la unió indissoluble del pensament i la vida i des de l'adhesió total a la realitat, la forma de no-ficció permet a María Zambrano alliberar-se de les rígides regles d'una discursivitat racionalitzadora i desencarnada per restituir el flux de pensaments i les paraules a través de registres i tonalitats diferents. El seu intens desig comunicatiu va, doncs, més enllà de les definicions «evidents» del pensament científic i es basa en la cadència, el ritme i el to, que esdevenen elements decisius de la seva escriptura.

Paraules clau

Esctitura, assaig, expressió, sentiment originari, raó poètica.

Resumen

En este ensayo se aborda el núcleo de la original de la escritura zambraniana. De la unión indisoluble del pensamiento y la vida y de una total adherencia a la realidad, la forma ensayística consiente a María Zambrano desvincularse de las rígidas reglas de un discurso racionalizado y restituir el flujo de pensamientos y palabras a través de registros y tonalidades diversas. Su intenso deseo comunicativo va, por lo tanto, más allá de las definiciones evidentes del pensamiento científico, y se confía a la modulación, al ritmo y al tono que llegan a ser elementos decisivos de su escritura.

Palabras claves

Escritura, ensayo, expresión, sentimiento originario, razón poética.

Abstract

This article endeavours to explore the originality of María Zambrano's writing. The indissoluble union of her thought and her life and a total adherence to reality allows her, in her philosophical essays, to do away with the overly constraining rules and dry rationality of discursivity insofar as they threaten the literary form, and to reproduce the stream of thoughts and words through different registers and tonalities. Her intense desire to share goes beyond the mere evidence of normal scientific discourse and makes use of cadence, rhythm and tone as essential components of her writing.

Keywords

Writing, essay, expression, original feeling, poetical reason.

Ma ora voglio scrivere queste cartelle espressamente, con gioia. Vediamo se trovo il tono, la tonalità giusta, quella esatta. Perché il tono, il ritmo e la melodia e, se la si ottiene, la cadenza — la musica, insomma — è decisiva nella comunicazione del pensiero. Per cui non appena il mio udito percepirà e mi trasmetterà il segnale, mi metterò a scrivere.

MARÍA ZAMBRANO

1. Cavarero, Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 5.

In María Zambrano la ragione poetica si genera da una particolare esperienza di vita e di pensiero. Il tratto peculiare della sua scrittura ci fornisce una via d'accesso per addentrarci nelle *viscere* della soggettività e della storia. Il suo percorso esistenziale, segnato da un attraversamento degli estremi della vita, ci suggerisce una diversa modalità di *fare* filosofia, abitandola dall'interno, e ci costringe ad avventurarci in quelle zone d'ombra che sono state trascurate dalla maggior parte dei filosofi.

Inoltrandosi nello spazio inedito, spesso denigrato, di un sapere che trae linfa dall'esperienza, con la consapevolezza del suo essere una «donna in filosofia», María Zambrano giunge al cuore dei paradossi che segnano in modo irrimediabile la condizione umana, e lo fa servendosi d'una scrittura originale, non etichettabile. Questa sua totale aderenza alla realtà, sorretta da piena libertà d'espressione, produce un flusso di pensieri e parole che spaziano tra registri e tonalità diverse, svincolandosi dalle regole rigide di una discorsività razionalizzante, tipica di molti filosofi che, nel corso della storia, s'è rivelata incapace di farsi specchio del carattere multiforme e poliritmico dell'esperienza umana.

Da questa prospettiva, la fuoriuscita da una visione puramente speculativa della filosofia ha indotto María Zambrano a una nudità iniziatica non solo nei confronti del pensiero ma della scrittura stessa, dando vita a un'opera eterodossa, contraddistinta da uno stile che si stacca totalmente da un certo tipo di tradizione.

Se Adriana Cavarero, nell'ormai lontano 1990, scriveva che «quel che in ogni caso resta fermo è che una donna, pensata dall'uomo a sua immagine e dissimiglianza, non ha figura che la traduca come soggettività femminile capace di darsi forma in un ordine simbolico proprio»,¹ occorre constatare che una filosofa come María Zambrano non solo è riuscita a esprimere la propria soggettività ma, attraverso un pensare ardito e una scrittura originale, ha saputo dare forma a un preciso ordine simbolico. È in questo senso che, in un articolo di Juan Fernando Ortega Muñoz, viene messo in luce come di fronte a un mondo in crisi e allo sgretolamento della filosofia, è necessario guardare ai migliori pensatori che hanno delineato un nuovo stile filosofico capace di tenere conto delle inquietudini e delle preoccupazioni che segnano il nostro tempo. Mosso dalla convinzione della necessità di una rinascita della filosofia e di un nuovo modo di «fare»

2. Ortega Muñoz, Juan Fernando, *Reflexión y revelación, los dos elementos del discurrir filosófico*, in «Contrastes», *Revista interdisciplinar de Filosofía*, vol. I, Málaga, 1996, p. 212.

3. Ivi, p. 213.

4. Zambrano, María, *Le parole del ritorno*, a cura di Elena Laurenzi, Troina, Città aperta, 2003, p. 171.

5. Lo scrive a Elena Croce in una lettera. Cfr. *A presto, dunque a sempre. Lettere 1955-1990*, a cura di Elena Laurenzi, Milano, Archinto, 2015, p. 199.

6. Cfr. Zambrano, María, *Il sogno creatore*, a cura di Claudia Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 12-13. Sulla luce chiaroscurale del pensiero di María Zambrano, mi permetto di rinviare al mio *Chiaroscuri della ragione. Kant e le filosofe del Novecento*, Napoli, Guida, 2017. Cfr. anche il libro di Zucal, S., *Il dono della parola*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

metafisica, sceglie il pensiero di María Zambrano.² Non solo perché attraverso di lei si ha il recupero più alto del senso della «rivelazione» intesa come la matrice stessa del pensiero filosofico, ma anche perché si tratta del pensiero di una donna cui vanno riconosciuti tutti i requisiti per entrare a pieno titolo nella storia della filosofia. Nella consapevolezza dell'esclusione storica delle donne dal processo della teoresi ne riconosce, infatti, l'alto valore intellettuale segnato da un approccio più realista e più intuitivo. Così, Juan Fernando Ortega Muñoz, punta giustamente sul carattere originale e critico della riflessione zambranianiana che è riuscita a disinnescare gli effetti nefasti del razionalismo di stampo cartesiano e di procedere al recupero di quell'a priori del pensiero che rappresenta il luogo della scoperta della realtà e dell'essere nella forma più immediata e spontanea.³

La ricerca di una ragione poetica, musicale, in María Zambrano non è mai dissociata dall'esperienza concreta della vita e si lega a una scrittura che fa emergere l'intreccio profondo tra conoscenza di sé e argomentazione filosofica, tra soggettività e oggettività. Pienamente convinta che il metodo analitico non sia in grado di cogliere la complessità perturbante d'una realtà intessuta d'irriducibili contraddizioni, ci insegna a *concepire* i concetti in una forma discorsiva, che non esclude il sentire, ma lo accoglie, dipanando il filo dei pensieri senza espungere quegli elementi che rimandano alla dimensione sfuggente, mai leggibile sino in fondo, del vivere umano. Riferendosi al «tratto tipico degli scrittori di Madrid», parla della leggerezza che ne contraddistingue il pensiero, che sembra procedere con gratuità, senza alcuna ambizione letteraria.⁴ Quello che lascia solo intendere, si riferisce ad un modo di scrivere in prosa che si affida all'intuizione più che alla progettualità sistematica dell'opera letteraria e s'inoltra nei paradossi della vita, senza pretesa di superarli o cancellarli, visto che la vibrazione della voce e della scrittura è intimamente legata a quei paradossi, per cui è bene che la vita sia lasciata scorrere così com'è. Si tratta di una scrittura che, come dirà altrove, cerca di decifrare quel non so che, che è la vita.⁵

La parola letteraria, più di quella filosofica, si sporge su questo spazio al limite della dicibilità nella fiducia che ci sia qualcosa da trarre fuori dal silenzio. Si tratta di uno spazio su cui non è data alcuna padronanza, se non nell'illusione, nell'inganno di sé. Il carattere «onirico» della letteratura non sfugge a María Zambrano così come non le sfugge il fatto che abbia saputo da sempre sporgersi sul sapere del chiaroscuro.⁶ La capacità di articolare la realtà affidandosi a tutti quegli stati psichici intermedi — sogni, deliri, se non vera e propria follia — le ha consentito di strappare dall'ermetismo e dall'opacità ciò che resta muto e inespresso. Coglie l'umiltà e anche l'ostinazione di una parola che, a differenza del paradigma statico e rigido della tradizione filosofica occidentale, è sempre riuscita a dare voce e a reintegrare ciò che è marginale, periferico, residuale. Per questa necessità di cogliere la realtà viva, sfuggente del pensiero, per mezzo della parola, la sua scrittura è volutamente antisistematica e

intrisa di canto. La sua voce, come scrive Rosella Prezzo, è ciò che non cessa di risuonare nella sua opera; è l'anima della sua scrittura, ne nutre le immagini e le idee.⁷

Più che la definizione precisa del pensiero scientifico, è la cadenza, il ritmo, il tono l'elemento decisivo della sua scrittura. C'è in lei un intenso desiderio comunicativo, rivolto non solo agli «addetti ai lavori», a chi possiede una formazione filosofica, ma a quanti sono disposti a porsi in ascolto di una parola che non veicola solo un contenuto semplice o complesso di conoscenza, ma ci invita, ci insegna a fermare lo sguardo su quegli aspetti della realtà che, da sempre, resistono alla cattura violenta del sapere. Di fronte a una scienza che, invadendo la sfera di tutti i saperi, ha fissato le coordinate di un'appropriazione al reale che pretende di renderlo pienamente intelligibile, la scrittura di María Zambrano non circoscrive l'oggetto da indagare, convinta com'è dell'impossibilità di ridurre l'esperienza del reale, in ciò che è fisico e in ciò che è oltre la fisicità, a un'unica possibile rappresentazione, frutto di un approccio immediato. La ragione «costruttiva» della scienza, esito del corso intrapreso dalla filosofia moderna da Cartesio in poi, forgia una *forma mentis* che, in base a un'evidenza fondata su prove sperimentali, riduce e semplifica il carattere inesauribile e inafferrabile della realtà, che non sempre è colto dalla «coscienza» ma, come vedremo più avanti, va ad annidarsi inconsapevolmente nella memoria. Così, la messa in parola di questa eccedenza, alla quale la scienza non riesce a dare forma, mette a nudo l'inadeguatezza del linguaggio a esprimere ciò che resta ineffabile, inattingibile, e consente solo un avvicinamento parziale, a tentoni, alla verità, da parte di una parola balbuziente, priva di certezze e di sicurezze.

È l'esperienza di qualcosa che non vede esaurirsi nella scienza la sua ansia e che la scienza non ha placato in alcun modo, forse perché non ha saputo dominarla e l'ha messa da parte non sapendo che farsene. Ciò che la Scienza non sa ridurre a sé sono certi stati della vita umana, certe situazioni che l'uomo vive e di fronte alle quali la forma enunciativa della scienza non ha forza, né valore. Quest'esperienza sa infatti che le verità possono starci davanti, dure e invulnerabili, sterili e impotenti insieme.⁸

Leggere María Zambrano impone la disponibilità a fare un passo indietro, rinunciando all'illusione di muoversi sul terreno solido delle dimostrazioni, delle certezze, delle classificazioni lineari, per accogliere parole ricche di immagini, di metafore, di visioni capaci di cristallizzarsi in una scrittura simbolica molto personale, che a tratti si rivela illuminante, a tratti appare oscura e misteriosa. Sottraendosi alla *colonizzazione* del metodo scientifico, che ha investito in pieno il linguaggio e la stessa configurazione del pensiero, la filosofa si affida alle parole che «si disegnano a volte nei vuoti dei testi» nutrendosi della promessa di «un ordine senza sintassi, di un'unità senza sintesi, abolendo ogni forma di relazione, rompendo

7. Prezzo, Rosella., *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 54.

8. Zambrano, María, *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rosella Prezzo, Milano, Cortina, 1996, p. 133.

9. Zambrano, María, *Chiari del bosco*, a cura di Carlo Ferrucci, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 89.

10. Cfr. Zambrano María, *Note di un metodo*, a cura di Stefania Tarantino, Napoli, Filema, 2007, p. 109 e p. 111.

11. Zambrano, María, *Dell'Aurora*, a cura di Elena Laurenzi, Genova, Marietti, 2000, p. 87. Cfr. Ortega y Gasset, José, *Sull'espressione, fenomeno cosmico* (1925), trad. it. di Giulia Gobbi, in «Scenari: rivista semestrale di filosofia contemporanea», 14, 1, Milano, Mimesis, 2021.

12. Cfr. Zambrano María, *Quasi un'autobiografia [1987]*, in «Aut-Aut», maggio giugno 1997, n. 279, Firenze, La Nuova Italia Editrice, pp. 125-144.

a volte la concatenazione. Sospese, fattrici di pienezza, fosse pure in un respiro.»⁹ Come scrive in *Note di un metodo*, sa bene che, al di fuori di questa colonizzazione, c'è il rischio che un tale sapere si disperda, che venga smarrita la chiave per decifrarlo, ma sa anche che il *sapere*, a differenza della conoscenza, finisce sempre per imboscarsi in qualche anfratto della memoria, per cui non è mai definitivamente perduto.¹⁰ Il punto d'approdo cui tende questo tipo di scrittura non è certo la confusione, non è il caos, ma un diverso ordine della parola. Si tratta insomma di dare legittimità, diritto d'esistenza a un altro orizzonte di senso. Ora, la peculiarità del «sentire femminile», da cui deriva un altro modo di stare e di comprendere la realtà proprio per la sua prossimità al «sentire originario», ha un'importanza centrale lungo tutto il percorso della riflessione zambranianiana e rappresenta la chiave di volta per operare una trasformazione radicale del modo di pensare. È, infatti, proprio tale *sentire originario* a essere estraneo alla maggior parte dei filosofi. Non a tutti, però. María Zambrano coglie e valorizza tutti quei filosofi che si sono tenuti lontani da quel processo di assolutizzazione e di divinizzazione del pensiero filosofico, apprezza il fatto che alcuni di loro non abbiano rinunciato alla parzialità della loro prospettiva e che si siano posti in ascolto di quel muto patire che, attraverso la parte ricettiva dell'anima, capta quella presenza indefinibile che può essere solo decifrata e accolta.

Per leggerla dobbiamo dunque essere disposti ad avventurarci nello spazio aperto di un argomentare che, nel modo in cui si sviluppa, ci turba e ci interpella, perché *sentiamo* che in esso l'espressione dell'*immensità* della vita non subisce amputazioni; al contrario, si spinge oltre i confini della potenzialità del *dire* umano. Ciò che viene *captato* attraverso l'esperienza, infatti, difficilmente si lascia tradurre nel dire umano, e ancor meno s'adatta alla rigidità dei concetti. *Esprimere*, come lei stessa ricorda, a proposito di una splendida pagina di Ortega y Gasset, non è lo stesso di un *dire* «che tende verso il logos, la parola», ma richiama piuttosto alla mente quel *fenomeno cosmico* che in sé stesso è azione, rivelazione di un *oltre* inaccessibile.¹¹

Pensatrice che si colloca al di fuori di tutti gli schemi retti da regole che nascono da visioni della realtà astratte, disincarnate, María Zambrano stringe in un nesso indissolubile il sentire e il capire, mettendo in crisi la pretesa di garanzia che si tende ad attribuire al pensiero oggettivo, al rigore di un paradigma razionale, a un criterio di conoscenza che sfugga alla fallibilità dell'esperienza umana. Al contrario, il fallimento, tanto quanto la gloria, è componente feconda, preziosa, della condizione umana. In un'intervista rilasciata nel 1987,¹² la filosofa parla del suo rapporto personale con la scrittura. Esprime la consapevolezza che la vita ha bisogno della parola per essere veramente umana. E tuttavia, proprio per questo, si espone di volta in volta alla gloria tanto quanto al fallimento: «Non esiste fallimento, senza la sua gloria e non c'è gloria autentica che non

porti o trascini con sé un certo fallimento.»¹³ Ciò accade in quanto la condizione umana è sempre incompiuta, fallibile, è un «da farsi», un caos segnato da incessante divenire, al quale ci si sforza di dar forma, ma che, nonostante tutto, non raggiunge mai la compiutezza.

Nella difficoltà, che lei in questa intervista ammette, di rileggere i suoi scritti come «propri», ricorda che uno dei pochi testi che ha riconosciuto e accettato a pieno è *Perché si scrive*, pubblicato nel 1933 nella «Revista de Occidente» e inserito poi in *Verso un sapere dell'anima*. Mi soffermo brevemente su questo testo per indagare il modo in cui la scrittura diviene lo strumento che veicola la *sua* scoperta filosofica, la rivelazione di quel «sapere sulla vita» che l'accompagnerà fino alla fine: il «segreto» della sua ragione poetica. In esso, l'atto di scrivere nasce da una solitudine che, al riparo dalle urgenze e dai contrattempi che scandiscono la quotidianità, aspira a comunicarsi per portare alla luce un *qualcosa* che si annida nel «centro del nostro più profondo essere raccolto in sé stesso.»¹⁴ Solitudine, separazione necessaria, se si vuole *sospendere* il tempo, liberarsi dalla trappola di una temporalità che azzerà ogni gesto, ogni amore. Tra l'essere e il nulla, è solo la scrittura che consente di transitare attraverso il tempo distaccandosi, anche per un solo istante, da tutto ciò che risucchia le forze vitali.

Nel raccoglimento riflessivo che questo distacco impone, si riesce ad *estrarre* qualcosa da sé, invece di limitarsi a *dire* qualcosa di sé: differenza sottile, ma essenziale, che mette a nudo l'oltranza dell'atto di scrivere, che a sua volta affonda in quell'oltre, in quella dimensione intima, indicibile, del *dentro*, che si sottrae alla parola, rifiutando di lasciarsi imbrigliare nei meccanismi della logica. Ed è perciò che nella scrittura è possibile «estrarre dal silenzio» ciò che la voce non riesce a pronunciare né a plasmare. Lo scrittore «vuole dire il segreto, quello che non si può dire a voce perché troppo vero; le grandi verità non si è soliti dirle parlando. La verità di quel che accade nel seno nascosto del tempo è il silenzio delle vite, che non può essere detto. «Ci sono cose che non si possono dire», ed è indubitabile. Ma è proprio ciò che non si può dire che bisogna scrivere.»¹⁵ Questa impossibilità, questo rovello interiore che quasi paralizza, imponendo di tacere, per María Zambrano è invece il motivo di fondo di chi scrive, è il desiderio di «salvare le parole dalla loro esistenza momentanea, transitoria, e condurle nella nostra riconciliazione verso ciò che è durevole.»¹⁶

La scrittura, concepita in tal modo, è un corpo a corpo con il tempo, anzi, con *i tempi* che, ineludibili, s'impongono, intersecandosi tra loro, nella nostra esistenza. La meravigliosa immagine della «rosa del tempo» si offre come metafora della possibilità di riscattare la frammentarietà di un'esistenza che, come la rosa con la sua ricca corolla di petali, ha una segreta unità, un cuore invisibile all'esterno. E questo perché, come scrive Luigina Mortari, «il senso può condensarsi nel frammento. Scrivere in fedeltà alla qualità del reale significa

13. Ivi, p. 125.

14. Zambrano, María, *Verso un sapere dell'anima*, cit. p. 70.

15. Ivi, p. 72.

16. *Ibidem*.

17. Mortari, Luigina, *María Zambrano. Respirare la vita*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 13.

18. Zambrano, María, *Chiari del bosco*, cit. p. 64.

19. Zambrano, María, *La confessione come genere letterario*, trad. it. di Eliana Nobili, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 40.

accettare un dire che procede per frammenti lasciando all'altro di trovare il suo principio di ordine nella composizione del senso.»¹⁷

Scrivere, dunque, significa andare alla ricerca delle tracce di un'unità perduta, un'operazione ardita ma necessaria se si vuole dare un senso a ciò che appare insensato. Ma è possibile farlo solo se ci si affida al proprio sentire, l'unico luogo di rivelazione di quel centro, di quel «fuoco di condensazione invisibile»¹⁸ grazie al quale si accede ad un tempo *altro* che spezza la linearità di quello ordinario e, riscattandola attraverso il linguaggio, riporta a unità la dispersione intrinseca della vita. La scrittura di María Zambrano compie proprio questa operazione perché, in certo modo, ci permette di rivivere dentro di noi l'esperienza di cui ci parla, ridestando quelle parti della nostra interiorità che sembravano divenute insensibili, le sole capaci di afferrare un qualche indizio della struttura metafisica della realtà. Per questo, mentre la leggiamo, *sentiamo* che qualcosa di vero ci tocca, ci mette in questione, anche se poi questa verità, presente in noi come dono, è destinata a restarci inaccessibile.

Questa inaccessibilità è l'ostacolo, davvero insormontabile, che si para innanzi non solo a chi legge, ma persino a chi scrive. Per quanto, nell'atto «pubblico» della scrittura il contenuto dei pensieri, al riparo dallo scorrere del tempo, riesca a comunicarsi, permane pur sempre un nucleo profondo indefinibile, quasi incistato nell'*oltre* della nostra soggettività. La scrittura, consapevole di questo limite, nel momento in cui si dà, si rivela come atto di fede, come la grazia di un linguaggio che, nella varietà delle forme letterarie in cui si esprime, ci *trasporta* dentro quell'unità che è nostra da sempre, ma da cui ci sentiamo eternamente esiliati. L'esperienza stessa della vita, il suo senso nascosto, si coagula in una scrittura che, servendosi delle sue molteplici risorse espressive, si sforza di dare consistenza *oggettiva* a ciò che chiede di esprimersi. Così, infatti, scrive:

Quel che differenzia tra loro i generi letterari è la necessità di vita che li ha originati. Non si scrive per esigenze letterarie, ma per l'urgenza che la vita ha di esprimersi. Nell'origine comune dei generi letterari c'è questo bisogno che la vita ha di esprimersi, accanto a quello che l'uomo ha di concepire esseri diversi da sé, entità fugaci. La prima necessità, nella poesia delle origini, fu di staccarsi dall'espressione immediata della vita. Essa, infatti, era un linguaggio sacro: proprio perciò, al di là del tempo e dello spazio.¹⁹

Nel duplice atto del trattenere e del liberare, lo scrittore si piega a questa necessità che lo spinge a inoltrarsi nello spazio del proprio vuoto interiore che, paradossalmente, costituisce una pienezza feconda al sorgere della parola. L'esatto contrario di chi intende la scrittura come un riempire di sé un contenuto da veicolare ad altri, rischiando di ritrovarsi poi nella vacuità più assoluta. Quel che María Zambrano chiama «vuoto» trova una magnifica spiegazione in un passo in cui lo definisce come lo «spazio nel quale all'essere

terrestre non è possibile installarsi, che lo invita ad uscire da sé, che spinge a uscire da sé l'essere nascosto, anima accompagnata dai sensi; che trascina con sé l'esistere corporale e lo avvolge, lo unifica.»²⁰ Come scrive Ortega y Gasset nello straordinario testo già citato, il corpo è sempre oltre ciò che di esso vediamo, ciò che di esso occupa un luogo.²¹ Nella sua dimensione visibile e invisibile, materiale e immateriale, la vita organica è metafora di quell'oltre che precede qualsiasi pensiero e non è mai possibile afferrarla nella sua pienezza. Il corpo non è una cosa, ma un evento, che al tempo stesso rivela e nasconde; è l'espressione esteriore di un *dentro* inespugnabile, che coincide e diverge dall'io. È per questo che il tentativo di scrittura autobiografica è accompagnato dall'avverbio *quasi* che esprime l'impossibilità di una piena trasparenza e aderenza a sé stessa. Il solo espediente possibile è quello di una prossimità nella distanza, ovvero una scrittura su di sé in terza persona.²² Nel constatare questa impossibilità di rivelarsi a pieno a sé stessa e agli altri, insegue il filo della sua vocazione, segnata dal desiderio di essere priva di finalità: per questo, non racconta ciò che ha contribuito a fare di lei un «qualcuno» o un «qualcosa», ma ciò che, nonostante sé stessa, non ha potuto fare a meno di essere.

All'incrocio tra necessità e libertà, questa mancanza di finalità investe la natura stessa dei suoi libri. In apertura a *Note di un metodo* emerge la difficoltà di giustificare un libro che fluisce «senza la pretesa di arrivare a una fine, a una conclusione o a più conclusioni, che si possano riassumere in una dottrina. Viceversa il libro, proprio nella sua incompiutezza, dovrebbe portare fino ai confini di ciò che, nella situazione attuale, si lascia intravedere come possibilità d'integrare i saperi frammentari ai quali l'uomo, specialmente quello di oggi, si vede sottomesso.»²³ Come talvolta, mentre si cammina, non si vede dove si va, così l'esperienza della scrittura è un'erranza che ha qualcosa d'imprevedibile, che spinge dove chi scrive non si aspetta d'andare.

I suoi libri trascinano il lettore in questo stato d'erranza che lo sospinge verso gli strati più profondi del suo stesso sentire. Interrogandosi e riflettendo sulla natura del libro, María Zambrano la rintraccia nell'ordine vivente della *fysis*, riconoscendogli una sua specifica essenza, che sollecita, interpella chiunque lo legga.²⁴ E si rammarica del duplice maleficio che si abbatte su alcuni libri di filosofia che, pur veicolando significative scoperte, vengono visti solo come splendidi scritti letterari, a causa della forma incompiuta del procedere discorsivo che li caratterizza. Si tratta di un modo sommario di misconoscere la bellezza delle parole e dei pensieri a essi associati. Non senza una certa dose di ironia, Zambrano sottolinea quanto la virtù letteraria sia stata bandita dal severo e angusto ordine discorsivo della filosofia. Valutando positivamente la bellezza della scrittura de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, ricorda come alcuni professori di filosofia lo avessero etichettato come «parafilosofico», anche se poi, per «un'ironia della

20. Zambrano, María, *Chiari del bosco*, cit. p. 57.

21. «A differenza di tutte le altre realtà dell'Universo, la vita è inevitabilmente qualcosa di essenziale, nonché una realtà occulta, inespaziale, un arcano, un segreto. Per questo, solo la carne, e non il minerale, ha un vero "dentro"». Cfr. Ortega y Gasset, José, *L'espressione, fenomeno cosmico*, cit. p. 187.

22. Cfr. Zambrano, María, *Delirio e destino*, a cura di Rosella Prezzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

23. Zambrano, María, *Note di un metodo*, cit. p. 29.

24. Zambrano, María, *Le parole del ritorno*, cit. p. 125.

25. Ivi, p. 137.
26. Zambrano, María, *Note di un metodo*, cit. p. 29.
27. Zambrano, María, *Per l'amore e per la libertà. Scritti sulla filosofia e sull'educazione*, a cura di Annarosa Buttarelli, Genova, Marietti, 2008, p. 7.
28. Gomez Blesa, Mercedes, *El ensayo filosófico-místico de María Zambrano, in Ondulaciones, El ensayo literario en la España del siglo XX*, a cura di Jordi Gracia e Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2015, p. 354.
29. Zamboni, Chiara, *Sentire e scrivere la natura*, Milano, Mimesis, 2020, p. 101.

sorte, arriva sempre il momento in cui il rigore e la precisione propri del pensiero filosofico si rivelano e diventano evidenti precisamente grazie alla bellezza letteraria dell'opera in questione, che non è altro che la bellezza del puro pensiero.»²⁵

Ancorati saldamente a quel «sentire originario» che le consentirà di sopravvivere al dolore dell'esilio e all'urto con una realtà segnata dalla guerra e dal brutale disfacimento dell'Europa, i suoi libri sono frutto della faticosa ricomposizione di frammenti sparsi, i resti d'un naufragio vissuto in prima persona, con l'umile certezza che «l'inesauribilità dell'esperienza non può generare la pretesa di un pensiero che si chiude e si esaurisce in sé stesso.»²⁶ In *Verso un sapere dell'anima* spiega come, a differenza della filosofia, che è una forma di sapere non necessariamente comunicativa, il sapere dell'esperienza riesce a estrarre dal proprio silenzio la parola comunicativa che si offre all'altro come dono da condividere. Nella solitudine dell'esilio, il bisogno di comunicare, come scrive in più luoghi, nasce dalla necessità vitale di una presa in carico di tutti gli ambiti della vita perché siano riscattati dall'opacità.²⁷

Tra il dentro e il fuori, tra profondità e superficie, un patto di amicizia fonda la struttura peculiare, inafferrabile, di quell'unità del nostro essere che è sede di un contatto, prima che di un pensiero: qualcosa che ci preesiste e ci precede. Percezione ed espressione sono speculari nell'intimità di questa unità segreta, prenatale, che è la vita stessa e che sfugge a ogni tentativo di presa, di cattura, nonostante lo svelamento operato in parte dalla scrittura. E, infatti, la messa in parola di quell'eccedenza, di quel segreto, non è risolutiva, non scioglie l'enigma ma, nell'atto di comunicarlo, produce l'effetto di una verità priva di contenuto, che comunque ci mette in gioco. L'intuizione costitutiva, spontanea, della vita è data da questo legame analogico che talora cogliamo, sia pure a sprazzi, tra ciò che è spaziale e ciò che è psichico, una relazione simbolica che allude al mistero su cui ogni conoscenza stende un velo. Come scrive Mercedes Gomez Blesa, la funzione che María Zambrano accorda alla potenza conoscitiva delle metafore e del simbolo è dovuta al fatto che in essi vede l'archetipo della relazione, che condiziona il dispiegarsi del pensiero razionale, da cui non si lascia mai cancellare pienamente. Anzi, il tentativo che lei fa è proprio quello di salvare dall'oblio quella sapienza poetica dell'anima che è la *matrice* che apre all'avventura della conoscenza.²⁸ Anche in uno degli ultimi lavori di Chiara Zamboni è messo in luce l'orizzonte simbolico che si apre nel contatto col non rappresentabile, con l'ombra delle cose, che si svela e s'impone al nostro sentire per renderlo capace di ascolto dei tanti modi in cui esse si esprimono. Il logos poetico è questa attenzione alla realtà, la parola poetica sorge con la percezione: in un certo senso, nasce assieme alle cose stesse.²⁹

L'atto di esprimersi, diversamente dal processo interpretativo, è già tutto, da sempre, inscritto nella virtualità di un rapporto simbolico,

di un fenomeno cosmico, per dirla con Ortega y Gasset, in cui la *poiesis* del mondo si svela, l'atmosfera primordiale di questa *passione* di vita in cui siamo immersi, seppure nella separazione più assoluta. È questo mistero, che in termini umani chiamiamo segreto,³⁰ ciò che costituisce lo sfondo «irriflesso» di ogni conquista razionale, lo *status nascens* di ogni possibile conoscenza. Poco conta che, con la filosofia, si sia arrivati a ridurre questa esperienza a un evento puramente mentale, che comporta la perdita definitiva di quella intimità, quella spontaneità eloquente, priva di titoli accademici, che attraverso la sua inaccessibilità conduceva verso un sapere *dell'anima*.

Prima di essere spazzato via dall'io cartesiano, un tempo c'era qualcosa chiamato *anima*, che ora immaginiamo come questo spazio interiore, questo regno personale, questo scrigno in cui custodire le potenzialità nascoste, imprevedibili, di ognuno. Spazio che fu cancellato, e al suo posto apparvero i «fatti psichici», gli «atti di coscienza». [...] L'anima antica, invece, persino in un pensiero rigorosamente razionale, alieno da ogni misticismo, come quello di Aristotele, sapeva che «l'anima è come una mano» e «in un certo modo è tutte le cose»: essa è *qualcosa*, una sorta di luogo, o di energia, che riesce ad entrare in contatto col tutto, e perciò è sede dell'intimità, ossia di quel che in noi precede e anticipa la conoscenza e abitualmente definiamo come «familiarità con altro da sé». È ciò che si oppone all'estraneità, permettendoci intuitivamente, quasi d'istinto, di penetrare le cose secondo la loro natura e ragion d'essere. È una destrezza, un'abilità che, in modo molto calzante, evoca l'immagine di una mano che tocca la realtà con delicatezza, e tuttavia ha una presa infallibile, è materna e virile al tempo stesso. Tocco di dita, sicurezza, sagacia... tutte forme di sapere che, tra noi occidentali, hanno perso molta della potenza originaria.³¹

Con la risolutezza di una Penteselea contemporanea, María Zambrano scocca una freccia che va dritta al cuore della filosofia. Il riscatto di questa forza originaria, che lei iscrive all'interno di quella che può essere definita una «filosofia della nascita», le consente di andare oltre le dicotomie del pensiero metafisico, riconoscendo nell'amore, nella relazione, il *luogo* del legame primario tra esseri viventi. Con sguardo lungimirante, volto al futuro, ci insegna che, al di là delle pianificazioni, della cultura dei progetti, un'autentica trasformazione è possibile solo quando, nudi e interamente disarmati, abbiamo il coraggio di porci di fronte alla verità di noi stessi e del mondo. Ed è così che scrive a Elena Croce: «gli uomini di scienza e tanti cosiddetti filosofi si presentano di fronte alla realtà vivente armati, con l'attenzione tesa come una lancia o come una pietra, e allora la realtà si sottrae o diventa ermetica, lasciandoli nel vuoto.»³²

Forse è proprio in questo che va individuato il senso più profondo della differenza tra lo scrittore e il filosofo, quando Zambrano dice che il primo grida, mentre il secondo non ne ha bisogno. Disarmato, lo scrittore si arrischia in quel «pelago insondabile» dal quale il filosofo si è messo al riparo attraverso l'arma della ragione.

30. Zambrano, María, *Dire luce. Scritti sulla pittura*, a cura di Carmen Del Valle, Milano, Rizzoli, 2013, p. 355 e p. 274.

31. Zambrano, María, *La confessione come genere letterario*, cit. p. 104.

32. Zambrano, María, *A presto, dunque a sempre*, cit. p. 83.

33. Si tratta di un'espressione che si trova nel Vangelo secondo Matteo (12, 34) che interamente suona così: *ex abundantia cordis os loquitur* e che in italiano è tradotta «dalla pienezza del cuore, la bocca parla».

Come filosofa, il suo pensiero non urla, è disarmato: si offre per ciò che è, e tuttavia centra il bersaglio con straordinaria precisione, attraverso la timbrica della voce e la ritmica della scrittura. Conquista lenta e paziente, consapevolezza che si fa strada a poco a poco, fino all'approdo nella stesura di opere che dispiegano a pieno la libertà e il desiderio di un dire che rifugge dall'astrazione e tende a farsi musica, condensando nelle sue note la pienezza dei significati.

Nella corrispondenza con Elena Croce, di cui era amica, ricorre più volte l'espressione latina *ex abundantia cordis*³³ che rimanda al legame tra pienezza dell'amore e genesi della parola. Nell'empito di questa *passione* che s'accompagna a ogni atto di pensiero di María Zambrano, si fa strada la grazia della comunicazione, la fiducia nella circolarità delle parole, nella possibilità di dividerle, di farne l'umile veicolo di una verità frammentaria, ma non per questo meno illuminante.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Joaquim Cantalozella: *Dins i fora del mar II*, 2022



Núria Contreras Coll

Universitat de Barcelona

Contreras Coll, Núria (2023). «La metáfora viva como el “espacio vital” del texto». *Aurora*, 24. 88-95. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.8. Recepción: 10/9/2022. Aceptación: 4/11/2022. Publicación: 13/2/2023

contrerascoll.nuria@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1022-6869

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

La metáfora viva como el «espacio vital» del texto

La metàfora viva com l'«espai vital» del text

The living metaphor as the “vital space” of the text

Resumen

En este artículo se examina de qué forma el discurrir filosófico de María Zambrano se articula a través de la «palabra activa» y abre un espacio vital en el texto desde el cual se revela la realidad. De esta manera, se analizará el concepto de metáfora a partir de las consideraciones de la propia filósofa, relacionándolas con la noción de *metáfora viva* del filósofo francés Paul Ricoeur.

Palabras clave

Metáfora, lenguaje sagrado, *physis*, *poiesis*, palabra.

Resum

En aquest article s'examina com el discórrer filosòfic de María Zambrano s'articula a través de la «paraula activa» i obre un espai vital en el text des del qual es revela la realitat. Així, s'hi analitza el concepte de metàfora a partir de les consideracions de la filòsofa, tot relacionant-les amb la noció de *metàfora viva* del filòsof francès Paul Ricoeur.

Paraules clau

Metàfora, llenguatge sagrat, *physis*, *poiesis*, paraula.

Abstract

This paper aims to study how María Zambrano's philosophical discourse is articulated through the “active word” and opens a vital space in the text from which reality is revealed. In doing so, the concept of metaphor will be analyzed from the considerations of the philosopher herself, relating them to the notion of *living metaphor* from the French philosopher Paul Ricoeur.

Key words

Metaphor, sacred language, *physis*, *poiesis*, word.

Introducción

El silencio invade el espacio cuando María Zambrano se aventura, una vez transcurridos un poco más de ochenta años de su vida, a escribir su biografía.¹ Un silencio que poco a poco se va llenando de sus artículos, de sus libros, al fin de toda su obra: el lugar donde la *vida*, que necesita de la palabra, se va pensando a ella misma. Y, si de esta «biografía» no podemos esperar un análisis detallado del camino de vida de una pensadora, ya que todo está en su obra, de sus libros tampoco haríamos bien en esperar algún método filosófico definitivo, un *sistema*, ya que, como expresa Zambrano, «la biografía de un filósofo es su sistema».² Y al mirar a la vida desde el silencio, el espacio se va llenando de la experiencia de la escritura, del pensar que tanto se ve condicionado por su entorno, por sus posibilidades,

1. Zambrano, María, «A modo de autobiografía», en *Anthropos*, núms. 70-71, Barcelona, 1987, pág. 69-73.

2. Zambrano, María, «Hoffmann: Descartes», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza editorial, 2020, págs. 211-215.

por su condición de momento. Más que un saber, en Zambrano leemos el pulso de un pensar que se va sucediendo palabra tras palabra en el ejercicio de la escritura. Un ejercicio que hace nacer la obra, que da vida incluso en momentos de extrema imposibilidad —«se pasa de lo imposible a lo verdadero», nos dice en el prólogo de *Filosofía y poesía*—. Así pues, a lo que se nos da acceso en la lectura de la obra filosófica de María Zambrano no es tanto un saber cerrado y absoluto como un discurrir filosófico que no puede separarse del proceso de la escritura y que va mostrando su pensar, lo cual al término de su vida ella declara como «mi verdadera condición, es decir, vocación».³ En este sentido, tal y como arguye Carmen Revilla,⁴ vemos que uno de los problemas del pensamiento de María Zambrano gira en torno a la cuestión del lenguaje y a cómo expresar mediante el lenguaje la vida que se piensa.

De esta forma, en «A modo de autobiografía», Zambrano aduce: «mas la vida necesita de la palabra; si bastase con vivir no se pensaría, si se piensa es porque la vida necesita la palabra, la palabra que sea su espejo, la palabra que la aclare, la palabra que la potencie, que la eleve y que declare al par su fracaso, porque se trata de una cosa humana, y lo humano de por sí es al mismo tiempo gloria y fracaso».⁵ Al largo de toda su obra, podemos ver que existe una patente preocupación por dar con la expresión —la palabra— que transmita de forma transparente la vida sin renunciar a su complejidad ni a sus contradicciones, lo cual provoca que la escritura de Zambrano, ya desde un inicio, vaya alejándose del discurso filosófico clásico y acercándose cada vez más a la poesía y a un lenguaje simbólico. Precisamente, una de sus constantes críticas a la filosofía moderna es el hecho de haberse separado de la realidad, lo cual Zambrano tratará de recuperar a través de un trabajo filosófico que pone en funcionamiento una «palabra operante» capaz de transmitir la realidad en toda su complejidad. Se trataría de recuperar la filosofía como manifestación que tiene su origen, al igual que la poesía, en la *poiesis*,⁶ partiendo de la conceptualización de este término que empieza con Platón y que hace referencia a la creación como concepto ontológico y como acción capaz de dar forma al «ser» desde el «no ser». Entendiendo, así, la poesía como *poiesis*, esta no solo debe considerarse causa (de un pensamiento, de una reflexión, de la inspiración, etc.), sino también principio; la poesía como principio en sí misma que lleva a la manifestación ontológica de los seres en la obra (*ergon*).

Abrir un «espacio vital» en el texto: el lenguaje sagrado

El afán de dar una alternativa a la filosofía moderna, una de las cuestiones principales del pensamiento de María Zambrano, es, en gran parte, el resultado de encontrarse con una Europa en crisis. Un reflejo de esto lo podemos encontrar en uno de sus artículos que lleva por título «La crisis de la palabra»⁷ y, también, en su obra *La agonía de Europa*, donde retrata el proceso de decadencia que están

3. Zambrano, María, «A modo de autobiografía», *op. cit.*, pág. 70.

4. Revilla, Carmen, «La palabra escondida», en *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid: Trotta, 2004, págs. 117-133.

5. Zambrano, María, «A modo de autobiografía», *op. cit.*, pág. 69.

6. Zambrano, María, «Consideraciones acerca de la poesía» en *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Trotta, 2007 págs. 59-68.

7. *Ibidem*, págs. 75-76

8. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., págs. 124-125.

9. Zambrano, María, *La agonía de Europa*, Madrid: Mondadori Espasa, 1988, pág. 70.

10. Zambrano, María, «Hermetismo y falta de “espacio vital” viven juntos y juntos traen la asfixia de quien los padece», *Ibidem*, pág. 72.

atravesando los valores, la filosofía y las artes de Europa. No obstante, María Zambrano no considera negativo este momento de decadencia, sino que ve en la crisis una revelación de la naturaleza humana. Como la filósofa nos dice:

La crisis muestra las entrañas de la vida humana, el desamparo del hombre que se ha quedado sin asidero, sin punto de referencia; de una vida que no fluye hacia meta alguna y que no encuentra justificación. Entonces, en medio de tanta desdicha, los que vivimos en crisis tengamos, tal vez, el privilegio de poder ver más claramente, como puesta al descubierto por sí misma y no por nosotros, por revelación y no por descubrimiento, la vida humana; nuestra vida. Es la experiencia peculiar de la crisis. [...]. En los instantes de crisis, la vida aparece al descubierto en el mayor desamparo, hasta llegar a causarnos rubor.⁸

Zambrano considera que existe un «fondo originario» al cual el hombre da forma a través de la historia y a través de las estructuras que va creando, con el fin de poner orden a la propia vida y dar sentido a la existencia. A este respecto, en su obra *La agonía de Europa* Zambrano usa el término «rostro de Europa» para hablar de las diferentes representaciones culturales que han surgido al largo de los años y que han moldeado y dado forma a la identidad europea hasta crear su rostro, el cual, precisamente, se encuentra en un proceso de desfiguración. Con la crisis, «Europa ha dejado de tener rostro», nos dice Zambrano, y lo que queda al descubierto y hace evidente dicha desintegración de las formas es la vida humana, las «entrañas» de la vida, la realidad vuelta hermética sin forma y preconsciente que queda al desnudo, pero lo que podría parecer una negación de la vida es precisamente un momento que nos acerca más a ella, pues «Ha desaparecido el mundo, pero el sentir que nos enraíza en él, no», y, de esta forma, a modo de revelación hay algo que trae consigo este período de transformación que es toda crisis: entrar en contacto con la *physis*.

Entrar en contacto con la materia es entrar en contacto con lo sagrado, con la «fysis» antes del concepto, antes de la Filosofía, antes del *ser*. Nombrar de nuevo la materia, pretender fijarla como realidad principal equivale a desenterrar todo lo que fue vencido por la idea de «naturaleza» con la cual el hombre griego se libera del mundo hermético de lo sagrado.⁹

El contacto con esta realidad hermética produce algo parecido a la asfixia,¹⁰ según Zambrano, porque no hay aún un espacio desde el cual el individuo pueda contemplar esta realidad, sino que este se encuentra, en primera instancia, poseído por la naturaleza que se le presenta como sagrada, poseído por su propia vida y por sus pasiones. Y, como veíamos al principio, se abre un camino a través del pensar para poder distanciarse de esta realidad, para darle forma a través de la palabra, y, de este modo, las artes y la filosofía, también la historia, hacen de mediadoras entre la realidad hermética

—la *physis*— y el individuo. En este sentido, el primer lenguaje que le es dado al individuo para comunicarse y decirse será necesariamente lenguaje sagrado por el contacto con la realidad desnuda, el cual pone en marcha una palabra que es operante, activa, que es capaz de transmitir el carácter dinámico, complejo y contradictorio propio de la *physis*.

La acción del lenguaje sagrado «se ejerce sobre la *physis* que es necesario nombrar en griego, porque lo físico, la naturaleza física para la mente occidental, y especialmente a partir de la fundación de la Ciencia física por Galileo, está desprovista de alma, es decir, de vida, mientras que la *physis* del pensamiento griego está animada». ¹¹ De esta manera, Zambrano se refiere ante todo al término usado por los griegos para aludir a la naturaleza. Si nos fijamos en cómo está descrito este término en la *Metafísica* de Aristóteles, vemos que se llama *physis*, en un primer sentido, «la generación de las cosas que crecen»; en otro sentido, es «lo primero a partir de lo cual comienza a crecer lo que crece, siendo aquello inmanente [en esto]»; también es «aquello-de-donde se origina primeramente el movimiento que se da en cada una de las cosas que son por naturaleza»; y, finalmente, la naturaleza es la «entidad de aquellas cosas que poseen el principio del movimiento en sí mismas por sí mismas». ¹²

En un artículo que data de 1967, «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes», Zambrano trata de reflexionar sobre esta *physis* como trasfondo oscuro vital del cual surge la palabra en su máxima «operatividad» y «acción», en cuanto que esta palabra no será una mera exposición, sino que será una manifestación, dado que el lenguaje sagrado ejerce ante todo una acción que abre un «espacio vital» antes cerrado. Así, es posible a través de la palabra, que siempre pertenecerá al lenguaje sagrado, crear un espacio libre donde se pueda transitar desde la asfixia a un espacio abierto y libre y generar un modo de respirar y salir del mundo hermético de lo sagrado. Así pues, llevando la *physis* al mundo intermedio y mediador de la escritura a través de la palabra es como se produce, según Zambrano, el paso de lo sagrado a lo divino. A este respecto, en el artículo al cual nos referimos, Zambrano habla de las artes como formas «divinas» de representación de lo sagrado, dándole prioridad a la poesía, o «las artes de la palabra», ya que estas se encuentran más adaptadas para representar el tiempo, el «aquí y el ahora», frente a las artes plásticas, que tienen que ver menos con el tiempo y cuya presencia es espacial y no sucesiva. De esta manera, vemos que a lo Zambrano da prioridad es a la capacidad que tiene la poesía de presentar el discurrir, que es el movimiento de la mente. La poesía, entonces, tendrá mucho que ver con la palabra «operante» y «re-creadora» de la que ya hemos hablado y estará siempre emparentada con el lenguaje sagrado. Y, en el mismo artículo, continúa: «Del culto que la poesía tributa a la palabra velada nacerá la imagen y el lenguaje metafórico obligadamente, toda transposición. La imaginación desvelada se revela, se hace verdadera cuando la poesía se

11. Zambrano, María, *Obras reunidas. Primera Entrega*, Madrid: Ediciones Aguilar, 1969, pág. 225.

12. Aristóteles, *Metafísica*, Madrid: Gredos, 1994, págs. 214-215.

13. Zambrano, María, *Obras reunidas. Primera Entrega, op. cit.*, pág. 230.

14. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma, op. cit.*, pág. 82.

cumple».¹³ De esta re-creación de lo sagrado que se da de manera activa y operante en el «espacio vital» que abre la palabra poética nace, «obligatoriamente», el lenguaje metafórico. Es a través de la expresión metafórica del lenguaje —y gracias a ella— como la poesía, en cuanto escritura, puede servir de «mundo intermedio» y mediador entre lo sagrado, hermético e inaccesible, y el individuo.

La metáfora aparece, entonces, como transposición de una realidad cerrada al espacio abierto y libre; es la que posibilita la salida del hermetismo y hace posible presentar el pensamiento raíz del contacto con lo sagrado, en tanto que *physis*. De este modo, Zambrano presenta el fenómeno de la metáfora:

La metáfora es una definición que roza con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos. [...]. Es la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo. Y es también la supervivencia de algo anterior al pensamiento, huella de un tiempo sagrado, y, por tanto, una forma de continuidad con tiempos y mentalidades ya idas, cosa tan necesaria en una cultura racionalista.¹⁴

La metáfora nos pone en contacto con una realidad que solo así es accesible. De lo expuesto hasta el momento, podríamos considerar la metáfora como el centro rector que hace posible la expresión discursiva del modelo filosófico que elabora María Zambrano. En este sentido, la expresión metafórica aparece como la puesta en funcionamiento de esta «palabra activa» de la que habla Zambrano y la forma a través de la cual es posible dar expresión al «*logos* sumergido» que según Zambrano se encuentra en la realidad como *physis* sagrada.

Significar el acto: la metáfora viva

Hasta el momento hemos visto cómo en la poesía se pone en funcionamiento la metáfora en cuanto que *tropo* capaz de dar expresión al contacto del sujeto con la naturaleza, de manifestarlo. El término «naturaleza» debe entenderse de la manera como el pensamiento clásico griego se refería a la realidad con el término *physis*; por lo tanto, la metáfora es el recurso retórico a través del cual esta naturaleza *viva*, que está en movimiento, se llevará al lenguaje. A este respecto, en su obra *La metáfora viva*, el filósofo Paul Ricoeur se formula una pregunta en la cual nos atañe detenernos para comprender desde la hermenéutica del lenguaje aquello a lo que María Zambrano se refiere con la expresión «palabra activa» u «operante» y que parece ser el centro de su discurrir filosófico, a través del cual da expresión a su pensar en el texto. A finales del último estudio de su obra, Ricoeur expresa:

¿Sería entonces el poeta el que percibe la potencia como acto y el acto como potencia, el que ve como acabado y completo lo que se esboza y se hace, el que percibe toda forma alcanzada como una promesa de

novedad...; en resumen, el que alcanza ese principio inmanente que existe en los seres naturales, ya en potencia, ya en «entelequia», que el griego llama *physis*?¹⁵

Como hemos visto más arriba, el concepto griego de *physis* designa la entidad de aquellas cosas que poseen el principio del movimiento en sí mismas por sí mismas; por lo tanto, podríamos decir que acto (ejercicio de la posibilidad de hacer) y potencia (capacidad para ejecutar algo o producir un efecto) se hallan unidos en el concepto de naturaleza griego, el cual también podemos entender que designa una entidad que contiene el principio y su causa simultáneamente, es decir, en entelequia. En este sentido, la pregunta que lanza Ricoeur gira en torno a la capacidad ontológica que tiene el poeta, o más bien el discurso poético, de mimetizar y presentar las entidades *vivas* y hacerlas manifiestas en la obra. Para ello, recupera la noción aristotélica de «significar las cosas en acto» para analizar de qué manera el lenguaje es capaz de presentar la naturaleza *viva*. Primeramente, Ricoeur arguye que «significar las cosas en acto» puede indicar ver las cosas como *acciones*: «en la acción —argumenta—, el acto es completo y acabado en cada uno de sus momentos y no cesa cuando se alcanza su fin».¹⁶ Y más adelante continúa: «significar el acto sería ver las cosas como no impedidas en su realización, verlas como algo que brota y despunta naturalmente [...] significar la potencia, en el sentido englobante que se dirige a toda producción de movimiento o de reposo».¹⁷ Ahora bien, ¿cómo es posible trasladar entidades vivas, *acciones*, al texto?

En el «Estudio I» —el cual está dedicado a la retórica clásica, centrándose, sobre todo, en la obra de Aristóteles—, Ricoeur analiza el concepto de *mimesis* como recurso a través del cual se imita la naturaleza en el arte, o se «significa el acto». Ante esto, Ricoeur se enfrenta con las limitaciones que puede suponer la traducción del término *mimesis* como «imitación de la realidad», ya que, al tratarse de una mera imitación, las posibilidades de composición y creación pueden verse restringidas al tener que adecuarse a los márgenes de lo que se imita. Para superar los límites de este concepto es necesario remontarse no sólo a la *mimesis*, sino a su referencia última: la *physis*. Ante todo, esta limitación conceptual con la que nos encontramos ante el término «imitación» debe entenderse desde la mentalidad moderna, en que la traducción del término *mimesis* por «imitación» no acaba de hacerle justicia y se queda a medio camino. De esta manera, Ricoeur expresa que

Tal vez porque para él [Aristóteles] la naturaleza es vida, la *mimêsis* puede no resultar esclavizante y ser posible la imitación de la naturaleza mediante la composición y la creación. La metáfora —dice— *pone ante los ojos*, porque «significa las cosas en acción». La *Poética* se hace eco: «... se puede imitar narrando... o presentando a todos los personajes como actuando (*hôs prattontas*), como en acción (*energountas*). ¿No podrá haber un oculto parentesco entre «significar la actualidad» y decir la *physis*?¹⁸

15. Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Cristiandad y Editorial Trotta, 2001, pág. 408.

16. *Ibidem*, pág. 407.

17. *Ibidem*, pág. 408.

18. *Ibidem*, pág. 65.

19. *Ibidem*, pág. 65-66.

20. *Ibidem*, pág. 408.

Y, más adelante, continúa:

Presentar a los hombres «como actuando» y todas las cosas «como en acción», podría muy bien ser la función *ontológica* del discurso metafórico. En él, cualquier dormida potencialidad de existencia aparece *como* manifiesta, cualquier latente de acción *como* efectiva.

La expresión *viva* es lo que dice la existencia *viva*.¹⁹

La capacidad de «significar el acto» a través de la *mimesis* aristotélica es lo que Ricoeur ve en el poder de detección ontológica de la poesía, la cual es capaz de manifestar a través de la *metáfora viva* la existencia *viva*. Como estamos viendo, es a partir del fenómeno de la metáfora como es posible trasladar lo animado de la existencia a una obra acabada sin renunciar a la complejidad que caracteriza la realidad, en cuanto que *physis*. A este respecto, si en Zambrano veíamos la predominancia de la poesía respecto de otras formas artísticas, o incluso respecto de la filosofía, es porque el poeta pone en funcionamiento a través del poema una palabra activa y operante, o lo que podríamos llamar la *metáfora viva*, la cual tiene la capacidad de manifestar ontológicamente el ser y la realidad; una capacidad que el concepto filosófico, desposeído de la capacidad de *poiesis*, no logra alcanzar. De este modo, Ricoeur argumenta que es precisamente esta capacidad de la que goza la poesía de «pensar más» a nivel del concepto la que el discurso especulativo tiene que tomar prestada para dar con nuevas expresiones que puedan decir el ser. De una manera muy similar a Zambrano, Ricoeur se pregunta lo siguiente:

Para nosotros, los modernos, llegados después de la muerte de la física aristotélica, este sentido de la *physis* posiblemente está de nuevo vacante, como lo que el lenguaje poético exige al discurso especulativo pensar. Por tanto, es tarea del discurso especulativo buscar el sitio donde «aparecer» significa «generación de lo que crece». Si este sentido ya no hay que buscarlo en una región de objetos —la que ocupan los cuerpos físicos y los organismos vivos—, parece lógico que sea en el ámbito del aparecer en su conjunto y en cuanto tal donde el verbo poético «significa el acto».²⁰

Así, vemos que una de las cuestiones que abordan tanto Zambrano como Ricoeur y que es central en sus respectivos pensamientos es la preocupación por el estado del lenguaje filosófico, el cual se ve limitado para expresar la totalidad, tan compleja y contradictoria, del ser. De la misma forma, ambos reconocen en la poesía y en la metáfora la capacidad de vivificar el lenguaje, de re-crear la existencia y manifestarla, si bien no en toda, en casi toda su totalidad.

A modo de conclusión

Volviendo al espacio lleno de su obra al que María Zambrano nos invita a entrar en «A modo de autobiografía», leemos: «el hombre es

el ser que padece su propia trascendencia». De forma radical, vemos como el discurrir filosófico zambraniano se inicia con el afán de «entrar en realidad» acogiendo la vida en toda su dispersión y fragmentación, en toda su complejidad y contradicción. Es una vida que se piensa y, precisamente por el hecho de poder pensar su propia vida, el sujeto padece el hecho de trascenderla, de llevarla al pensamiento, de dar con la expresión que posibilite un espacio vital, abierto y libre, desde donde sea posible su trascendencia. El pensamiento de Zambrano, como vemos, nace del contacto estrecho con las entrañas de la vida y trata de dar expresión al «*logos* sumergido» para dejarlo fluir a través de su obra.

Como decíamos al inicio de este artículo, la obra zambraniana no pone en funcionamiento conceptos que transmiten un saber o una información, sino que trata de manifestar a través del texto el proceso del pensar fruto del contacto estrecho con la vida. De esta manera, la experiencia de su escritura, como nos deja manifiesto en «A modo de autobiografía», es una experiencia que no puede separarse, por un lado, del proceso de la vida y del propio padecer de su trascendencia, y, por otro, del proceso de escritura a través del cual la palabra va dando unidad y sentido a la existencia. Es así como, al poner en funcionamiento la palabra «operante» y «activa», en el sentido último de la *poiesis*, o a lo que podríamos referirnos como *metáfora viva* en palabras de Ricoeur, en la lectura de su obra no se nos da acceso meramente a un conocimiento, sino que se trata de «una posesión, de una apropiación de algo que al encontrarlo sea dejar que entre en nosotros o entrar nosotros en ello»²¹. La lectura zambraniana nos induce a la participación y pide una interpretación para poder captar todo su sentido, tal como suele suceder en la lectura de un poema. Pues, tal y como la misma Zambrano arguye, «no es posible tratar adecuadamente con lo sacro sin participar de ello, de su carácter específicamente sagrado».²²

21. Zambrano, María, *La agonía de Europa*, op. cit., pág. 80.

22. Zambrano, María, «Documentos», en *Aurora. Papeles del seminario María Zambrano*, núm. 12, 2011, pág. 109.



Sara Del BelloUniversità degli Studi di Roma
SapienzaDel Bello, Sara (2023). «Lo sguardo
misericordioso del cinema neorealista.
Gli ultimi della storia». *Aurora*, 24,
96-102. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-
9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.9.
Recepción: 22/5/2022. Aceptación:
3/11/2022. Publicación: 13/2/2023sara.delbello.x@gmail.com
CC BY-NC-ND 3.0 Spain

*Lo sguardo misericordioso del cinema
neorealista. Gli ultimi della storia*
*La mirada misericordiosa del cinema
realista. L'últim de la història*
*La mirada misericordiosa del cine
neorrealista. El último de la historia*
The merciful gaze of cinematic realism.
The last in history

Sintesi

Capire la relazione tra Maria Zambrano e il cinema neorealista italiano significa attraversare la sua visione storica, radicata nel concetto di «intraistoria»: dall'idea del sogno fino al ruolo dell'arte popolare, incarnata da personaggi misericordiosi, arrivando a dare voce agli emarginati della storia

Parole chiave

Misericordia, neorealismo, storia, sogno, popolo.

Resum

Comprendre la relació entre María Zambrano i el cinema neorealista italià significa creuar la seva visió històrica, arrelada en el concepte d'intrahistòria: a partir de la idea de somni fins al paper de l'art popular, encarnada per personatges misericordiosos, per arribar a donar veu als marginats de la història.

Paraules clau

Misericòrdia, neorealisme, història, somni, poble.

Resumen

Comprender la relación entre María Zambrano y el cine neorealista italiano significa cruzar su visión histórica, arraigada en el concepto de «intrahistoria»: a partir de la idea de sueño hasta el papel del arte popular, encarnada por personajes misericordiosos, para llegar a dar voz a los marginados de la historia.

Palabras clave

Misericordia, neorealismo, historia, sueño, pueblo.

Abstract

To understand the relationship between María Zambrano and Italian neorealist cinema means to go through her historical vision grounded in the “intrahistoria” concept: moving from the idea of dreaming to the role of popular art, embodied by compassionate characters, with the aim of giving voice to the outsiders in history.

Keywords

Mercy, neorealism, history, dream, people.

Questo numero di *Aurora* è dedicato al rapporto che intercorre tra la filosofia zambraliana e il cinema, o meglio, all'influenza che l'arte cinematografica — e in particolare quella del neorealismo italiano — esercita sullo sguardo con cui l'intellettuale andalusa si affaccia alla vita.

Prima di addentrarci su questo terreno — esplorandone le poche tracce che Zambrano ci lascia del suo rapporto con il cinema — vorrei soffermarmi, in breve, sul significato del concetto di neorealismo. Una premessa utile anche alla comprensione di alcuni elementi cardine del suo stesso pensiero, dati i diversi punti di contatto rintracciabili tra il neorealismo, appunto, e la riflessione zambraliana.

Da una prospettiva strettamente filosofica, il neorealismo comprende l'insieme di quelle correnti che, pur nella diversità di posizioni specifiche, muovono da una critica nei confronti di ogni tipo di idealismo e condividono l'assunto per cui non esiste «una dipendenza esistenziale o qualitativa dell'oggetto della conoscenza dal soggetto».¹ In ambito letterario, nel panorama italiano —con cui María Zambrano entra in contatto personale in coincidenza del suo lungo e amato soggiorno romano— il filone neorealista abbraccia un periodo che, simbolicamente, trova uno dei suoi punti di riferimento ne *Gli indifferenti* di Moravia, opera del 1929, proseguendo poi in una ricca produzione che prende corpo soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale. Testi chiave in questo senso sono rappresentati da *La luna e i falò* di Pavese, *La ciociara* di Moravia, *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, *La ragazza di Bube* di Cassola, solo per citare alcuni esempi. Tutti accomunati da un'attenzione al dato reale e da uno stile crudo e drammatico, capace di scavare le profondità dell'animo umano, alla luce di un contesto storico-politico che non ne rappresenta solo lo sfondo, ma ciò che ne modella i protagonisti e le protagoniste di racconti di vita, di cui vengono messi a nudo sentimenti, al tempo stesso, positivi e negativi.

Un'ultima accezione, ma non per importanza, riguarda l'ambito cinematografico di cui l'Italia costituisce un fertile terreno di sviluppo: a partire dagli anni '40 del '900 nascono, infatti, i capolavori del cinema neorealista, di cui *Roma città aperta* di Rossellini fa da apripista. Il tratto distintivo di queste storie è nell'impegno morale e sociale profuso da personaggi che provengono dal popolo. Non si tratta di attori professionisti, bensì di volti anonimi. L'aderenza alla realtà assume così la forma del linguaggio dialettale, di una veridicità drammatica che si snocciola in gesti e atteggiamenti del tutto naturali, ben lontani dalle rigidità del teatro di posa.

Un aspetto, quello linguistico, che suggerisce un parallelismo con la descrizione che Zambrano stessa delinea rispetto al modo di esprimersi proprio del popolo, in contrapposizione a quello delle masse, all'interno della sua analisi sulla democrazia.² Se il parlare della massa si manifesta in modo vuoto, scarno, privo di profondità perché incapace di riconoscere l'alterità, quello popolare è invece disposto all'ascolto, ha la capacità di cogliere l'interlocutore e di comprendere la realtà, dato che ogni gesto o parola reca con sé un elemento di verità popolare, appunto:

El cine [...] es el pan de cada día del hombre de hoy.

[...] Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine por su carácter huido, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños.

1. Abbagnano Nicola, *Dizionario di filosofia*, UTET Torino, 2016, p. 754.

2. Approfondisco il tema in «Democrazia e demagogia a confronto. Brevi considerazioni su alcuni concetti chiave della visione politica zambraniana», in *Aurora*, 20, 2019, pp. 32-37.

3. Zambrano María, *El cine como sueño* in *Diario 16*, «Suplemento Culturas», num. 244 (1990).

4. *Ivi.*

5. *Ivi.*

6. Zambrano María, *Il sogno creatore*, Mondadori Milano, 2002, p. 13.

7. Id., *El cine como sueño*, *op. cit.*, mia traduzione.

8. Del Bello, Sara, *Esperienza, politica e antropologia in María Zambrano. La centralità della persona*, Mimesis, Milano, 2017, pp. 215-243.

[...] la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de la posguerra.³

Con queste parole, María Zambrano racconta la sua visione del cinema e di quella che, a suo giudizio, dovrebbe esserne la funzione. L'espressione *pan de cada día* richiama, attraverso un linguaggio allusivo e metaforico —come è proprio del suo filosofare— uno dei tratti caratteristici delle pellicole neorealiste. Ne lascia, infatti, trasparire la capacità di mostrare il volto umano dell'esistenza, «el hombre sin más»:⁴

Humilde, espontáneo, como el arte que brota desde las zonas mismas del alma donde se origina la expresión, la necesidad de decir lo que no se puede por más tiempo dejar de decir, lo contrario, en cierto modo, que «el arte por el arte». Así podríamos definir al cine italiano de aquellos años. [...] [donde] no hay representación alguna, sino realidad.⁵

Queste considerazioni sono tratte da *El cine como sueño*, testo risalente al 1990 e frutto della rielaborazione di un precedente scritto del 1952, dal titolo *El realismo del cine italiano*. È interessante notare l'accostamento del concetto di cinema a quello di sogno, elemento, quest'ultimo, cui Zambrano dedicherà una particolare attenzione, attraverso un'analisi di tipo fenomenologico.

Senza entrare nel dettaglio del tema onirico, ai fini di una comprensione del senso profondo dell'idea di cinema, è opportuno ricordare brevemente cosa significhi sognare per la filosofa spagnola, così da poterne afferrare il nesso. Si tratta di un fenomeno, a suo giudizio, caratterizzato dall'assenza di temporalità e dalla porosità, vale a dire la mancanza di spazio. La condizione di chi sta sognando è, dunque, dettata dall'impossibilità di qualsiasi azione. Tuttavia è, al tempo stesso, la condizione foriera di possibili atti creatori, perché rappresenta il presupposto che rende possibile il risveglio non solo fisico ma anche etico-politico:

Colui che sogna non si stupisce che svaniscano una figura o un avvenimento del suo sogno; non si stupisce che perdurino monotonamente; non si stupisce abbastanza per domandarsi. [...] E se arriva a stupirsi abbastanza da porsi domande, allora si sveglia.⁶

Dall'altro lato, «l'essenza del cinema è di essere documento; documento anche della fantasia, della raffigurazione, anche della chimerica».⁷ La capacità delle pellicole neorealiste di condurre alla sostanza dell'umano, alla sua crudezza, a ciò di quanto vi sia di viscerale in ogni vissuto permette a Zambrano di accostare quest'arte all'immediatezza propria della ragione poetica e materna. Tema centrale della sua riflessione, la *razón poética* —che ho avuto modo di descrivere più volte⁸— non ignora le oscurità della vita. Le accoglie, invece, senza pretendere di illuminarle a ogni costo. Una ragione —«che

rappresenta l'esito finale dell'orizzonte speculativo cui finisce per giungere Zambrano— [che] scaturisce, dunque, dal bisogno di ripensare il rapporto tra filosofia e poesia, alla luce della crisi che attraversa il pensiero occidentale moderno»⁹ —la quale si mostra nella sua ampiezza e totalità, «che è contemporaneamente metafisica e religiosa».¹⁰

Alla stessa maniera, la potenza del neorealismo cinematografico risiede nel dare forma ed espressione all'umanità che «non è semplicemente [...] un insieme di fatti, bensì un'anima. [...] L'immagine è la vita propria dell'anima».¹¹ Riprendendo il parallelismo con l'immagine onirica, Zambrano sottolinea come i sogni possano prendere corpo seguendo due differenti modalità: semplicemente imponendo la propria atemporalità nel tempo della veglia o trasformandosi, dando cioè la possibilità a chi li realizza di entrare nelle proprie viscere e rinascere, perché è come,

[...] realizzarsi poeticamente [ossia] [...] entrare nel regno della libertà e del tempo dove, senza violenza, l'essere umano riconosce se stesso e si riscatta, abbandonando nel trasformarsi, l'oscurità delle viscere e conservando il loro senso segreto nella chiarezza.¹²

Il sogno è già un primo raccogliersi in sé per apprendere il tempo, per entrare in esso. È sottostare al tempo. [...] Il tempo è il presupposto del sognare.¹³

Proseguendo questo breve percorso nel cinema neorealista, letto dalla prospettiva zambranianiana, si giunge a comprendere la particolare funzione che la filosofa gli riconosce, ossia quella di essere espressione di un sapere misericordioso. Il che deriva proprio dalla capacità, previamente descritta, di accogliere e dare voce all'essenza umana:

[...] y más que «realismo» se le debería llamar «humanismo».

[...] Y el cine viene a cumplir así, en este su imprevisto y esencial humanismo [...] [una] función misericordiosa entre todas, insustituible. Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar, sino ser escuchados.¹⁴

Il concetto di misericordia acquista particolare significato nell'universo zambranianiano, e non solo per il suo accostamento al tema cinematografico. Emblematicamente incarnato dalla figura di Nina —la mendicante protagonista del romanzo *Misericordia* di Galdós— questo sentimento è, infatti, descritto dall'intellettuale andalusa come l'atto primario che gli esseri umani provano gli uni dinanzi agli altri; come la capacità di accogliere e venire incontro all'altro senza chiedere alcuna spiegazione. Nina rappresenta, dunque, quel mondo fragile e sommerso, ignorato dalla Storia con la «S» maiuscola, che in modo parallelo si ritrova anche nel cinema neorealista. Quello che seppe realizzare l'autore di Nina, Pérez

9. *Ivi*, p. 15.

10. Zambrano María, *Il sogno creatore*, *op. cit.*, p. 92.

11. Id., *El cine como sueño*, *op. cit.*, mia traduzione.

12. Zambrano María, *Il sogno creatore*, *op. cit.*, pp. 93-4.

13. Id., *Frammenti dei Quaderni del Caffè Greco*, Istituto Cervantes Roma, 2004, p. 60.

14. Id., *El cine como sueño*, *op. cit.*

15. Id., *Delirio e destino*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, p. 68.

16. Zambrano María, *Delirio e destino*, op. cit., p. 69.

17. Ne parlo in modo approfondito in *Le donne di María Zambrano. L'attualità del suo pensiero in una prospettiva filosofico-femminile* in *Los pasos del exilio. Umbrales del pensamiento en María Zambrano*, in «Bajo palabra», Universidad Autónoma de Madrid num. 25 (2021), pp. 239-250.

18. Martínez Garrido Elisa, *De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 228-229.

19. Alla prospettiva storica zambranianiana ho dedicato una parte di *Esperienza, politica e antropologia in María Zambrano*, op. cit., pp. 145-170.

Galdós, fu infatti il concedere spazio alla Spagna *sub-storica*, rinunciando —scrive Zambrano— alla «pretesa grandezza, alla mania di favoleggiare». ¹⁵ Al pari dei registi italiani del neorealismo. Come Pina di *Roma città aperta* —la cui figura, interpretata da Anna Magnani, si ispira alla storia di Teresa Gullace— così Benina è una donna del popolo che ha

[...] la sua verità. [...] [e che] in una discussione con la padrona che le parla di orgoglio e dignità [...] risponde [che] [...] «le verità sono state prima grosse menzogne», e conclude con la dichiarazione della ragione ultima che le fa sopportare tutte le ingiustizie: «La fame e la speranza». ¹⁶

Nina attraversa le viscere della storia e si dimostra capace di accettare la propria condizione imperfetta di creatura. E così, in modo simile, sebbene lungo un itinerario assolutamente differente e dal significato più politico, procede anche l'Antigone di Zambrano —personaggio su cui non ci soffermeremo in questa sede ¹⁷— la quale, guidata dall'amore pietoso verso la vita, rifiuta ogni logica di dominio e sopraffazione, scegliendo piuttosto di concedersi alla parola e alla vista altrui, per dare forma a un terreno dialogico e scambievole nato dal sapersi limitata e immersa nell'alterità. Del resto, la *pietas* —di cui l'eroina greca, aurora della coscienza umana ed emblema di un sapere dell'esilio, ne è l'espressione più piena— rappresenta la capacità di trattare l'altro senza pretendere di ricondurlo a una categoria predefinita, accogliendolo quindi nella sua diversità.

Riprendendo le fila del tema neorealista —che rappresenta la chiave della presente riflessione— e muovendo dalle premesse cui siamo giunti, è interessante sottolineare anche un punto di contatto con la letteratura neorealista. In particolare, attraverso la scrittrice Elsa Morante, con cui Zambrano e la sorella Araceli strinsero intensi rapporti durante il soggiorno romano, tra il '53 e il '60 e di cui i Caffè Greco e Rosati di piazza del Popolo rappresentarono un punto di incontro decisivo, così come per numerosi intellettuali italiani e spagnoli del tempo. Oltre alla profonda amicizia che legò, soprattutto, Araceli a Morante, vale la pena mettere in luce come tanto Zambrano quanto la scrittrice italiana siano in qualche modo accomunate da una medesima attenzione per gli ultimi, per quella dimensione della storia che tende sempre a rimanere oscurata in favore di un'altra più eroica e vincente. Come sottolinea Elisa Martínez Garrido,

[...] ambas denuncian el mal de la Historia y el perenne sacrificio de los inocentes que en ella tiene lugar [...] [y] la importancia de la piedad y del amor en ambas intelectuales está estrechamente ligada a la ética cristiana y a la tensión espiritual de la que emanan sus obras [...]. ¹⁸

E proprio alla storia ¹⁹ María Zambrano dedica una ricca parte della propria riflessione filosofico-politica. Nella sua analisi sul rapporto

tra storia sacrificale ed etica —interpretata alla luce dei concetti di sacro e divino— mette, infatti, in luce la necessità di porre la coscienza e la responsabilità umane, tanto individuali quanto collettive, al centro di una visione sociale capace di rendere conto delle azioni di cui ogni essere umano è autore di fronte agli altri. Ripensare la storia a partire dall'umano, dalla primarietà della persona al di sopra di ogni altra cosa, è l'unica via percorribile che possa evitare che il sacrificio dell'uomo da parte dell'uomo continui a perpetrarsi senza sosta, come è invece accaduto nel corso della storia moderna europea. L'agonia di quest'ultima, della quale è testimone la filosofa spagnola, è la condizione che caratterizza il suo momento storico, segnato dal sangue della guerra civile spagnola, del secondo conflitto mondiale, dei regimi totalitari, tutti espressione di una ragione accentratrice e assoluta, incapace di riconoscere e accogliere la creaturalità di cui, invece, la sub-storia, l'*instrahistoria*, la storia degli ultimi —quella stessa che, come si è detto, prende corpo nelle pellicole neorealiste— costituisce espressione paradigmatica: «le viscere presenti al di sotto del vivere storico, della vita quotidiana, e la storia stessa, riflessa nella vita di tutti i giorni».²⁰

Vorrei chiudere questo breve excursus in cui, partendo dall'interesse zambrano verso il mondo cinematografico neorealista italiano, abbiamo toccato una serie di aspetti centrali della sua filosofia, tutti profondamente legati alla dimensione viscerale dell'esistenza —il sogno creatore, la misericordia, l'alterità, la sub-storia— arrivando a una figura molto connotante la sua visione artistica: il pagliaccio. A quest'ultimo dedica, infatti, due scritti del '53 in cui, oltre ad analizzare la valenza metaforica dell'arte mimica propria del pagliaccio, traccia un profondo punto di contatto con la filosofia: personaggio misericordioso, il pagliaccio è dotato della capacità di fare spazio all'altro da sé, accogliendolo con la potenza propria del riso; figura ai margini della vita, sa lasciarsi attraversare dalle disgrazie dell'esistenza senza fuggire da esse, ma facendo propri tutti i chiaroscuri che la realtà gli pone dinanzi; sa cosa significhi fare esperienza della libertà del pensiero perché non ne ha timore, unendo la profondità del filosofo alla leggerezza del poeta. Tratti che trovano, dunque, un filo rosso con i protagonisti del sogno cinematografico neorealista, così come con la Nina, il Don Chisciotte, con il mondo dei vinti che non sono vinti e che non hanno avuto il coraggio di morire, vale a dire gli esuli, prima fra tutti Antigone. Donne e uomini cui Zambrano concederà sempre quello spazio che la storia dei forti, dei potenti e dei presunti invincibili ha sempre destinato una porzione irrisoria:

E dall'arte popolare si staglia la figura dell'eterno pagliaccio. Ma più che parlare di arte popolare, dovremmo dire che è arte di tutti [...] Poiché un'opera d'arte raggiunge il suo scopo quando si converte in alimento per tutti.²¹

20. Zambrano María, *Delirio e destino*, *op. cit.*, p. 68.

21. Zambrano, María, *Il pagliaccio e la filosofia*, Castelvecchi, Roma, 2015, p. 31.

22. *Ivi*, pp. 22-23.

23. *Ivi*, p. 38.

[...] In ogni arte c'è istrionismo, cioè rappresentazione. [...] Istrione è chi [...] ci consegna un'immagine di sé e gioca con essa. [...] Il vero istrione non è l'attore: è il pagliaccio.

Il pagliaccio non incarna nessun personaggio, piuttosto lo crea; [...] depone la maschera dell'uomo sociale e rispettabile per lasciare che l'anima giochi liberamente [...].²²

Il pagliaccio dà l'impressione di sapere tutto. [...] si manifesta come una delle forme più profonde di coscienza di sé che l'essere umano abbia raggiunto. [...] La suprema misericordia di porgere la verità senza annunciarla [...] e di offrire a tutti, se non altro, la libertà di un istante, finché si ride. La libertà di cui non si gode attraverso il pensiero, la si conquista infine ridendo del proprio conflitto.²³





Jordi Morell. *Assaig visual de les aigües de la llacuna #1*, 2022

Juan Navarro de San Pío

IES Antonio Navarro Santafé (Villena, Alicante)

Navarro de San Pío, Juan (2023). «“Video, ergo sum” María Zambrano y el sueño del cine». *Aurora*, 24. 104-119. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.10. Recepción: 4/10/2022. Aceptación: 6/11/2022. Publicación: 13/2/2023

juannavarrodesanpio@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6402-9027

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

«Video, ergo sum»
María Zambrano y el sueño del cine
«Video, ergo sum»
María Zambrano i el somni del cinema
“Video, ergo sum”
María Zambrano and the cinema’s dream

Resumen

El cine para Zambrano libera la mirada y ensancha el horizonte de los sueños. Frente a la mirada filosófica, hay en ella «otra mirada» que nace de la poesía y que tiembla ante el delirio de la vida y de sus enigmáticas imágenes. Arremetiendo contra los límites del lenguaje, Zambrano explora el silencio y el vacío de lo indecible que experimentamos en el sueño y en el cine. Así, la razón poética encarna el espíritu del cine y la aurora de una nueva mirada que salva las imágenes denostadas por Platón.

Palabras claves

Cine, mirada, imagen, belleza, sueño.

Resum

El cinema per a Zambrano allibera la mirada i eixampla l’horitzó dels somnis. Davant la mirada filosòfica hi ha «una altra mirada» que neix de la poesia i que tremola davant del deliri de la vida i de les seves imatges enigmàtiques. Carregant contra els límits del llenguatge, Zambrano explora el silenci i el buit de l’indicible que experimentem en el somni i el cinema. Així, la raó poètica encarna l’esperit del cinema i l’aurora d’una mirada nova que salva les imatges injuriades per Plató.

Paraules clau

Cinema, mirada, imatge, bellesa, somni.

Abstract

For Zambrano, cinema liberates the gaze and widens the horizon of dreams. In contrast to the philosophical gaze, there is in her “another gaze” that is born of poetry and that trembles before the delirium of life and its enigmatic images. Lashing out against the limits of language, Zambrano explores the silence and emptiness of the unspeakable that we experience in dreams and in cinema. Thus, poetic reason embodies the spirit of cinema and the dawn of a new gaze that saves the images reviled by Plato.

Keywords

Cinema, gaze, image, beauty, dream.

Solo cuando la mirada se abre al par de lo visible se hace una aurora.

MARÍA ZAMBRANO, *De la Aurora*

La belleza que es vida y visión, la vida de la visión.
Y, mientras, dura la llama, la visión de lo viviente,
de lo que se enciende por sí mismo.

MARÍA ZAMBRANO, *Claros del bosque*

Saber contemplar debe ser saber mirar con toda el alma,
con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo, lo cual
es «participar», participar de la esencia contemplada en la
imagen, hacerla vida.

MARÍA ZAMBRANO, *Deliro y destino*

En el prólogo del libro *Algunos lugares de la pintura*, María Zambrano escribió que este arte era para ella un «lugar privilegiado donde detener la mirada», extraviada y dispersa en el discurrir utilitario de los días. Aunque la filósofa escribió únicamente dos breves ensayos dedicados al cine, que analizan el neorrealismo y la figura de Chaplin, su obra está atravesada de múltiples reflexiones sobre la mirada, la imagen y la belleza. Desde *Filosofía y poesía* hasta *Claros del bosque*, el pensamiento de Zambrano, lleno de sugerencias cinematográficas, dialoga con las sombras de la razón, rescatando las imágenes denostadas por Platón de su caverna.

El cine fue también para ella un lugar privilegiado de la mirada. En la autobiografía novelada *Delirio y destino*, confiesa su pasión por el cine, una liberación de la mirada y de los sueños que amplía el horizonte de lo visible: «era el arte de nuestro tiempo y lo amaba apasionadamente, porque era abstracto, aunque concretase; porque hacía ver, regalaba otra pupila y traía la liberación de la mirada y aun de los sueños».

El espejo de Atenea, analizado por la pensadora, es también el símbolo de la cámara y la pantalla de cine, pues expresa el modo en que la belleza es contemplada, oblicuamente, como imagen. La razón poética encarna el espíritu del cine. La búsqueda de la razón poética en su escritura supone un diálogo constante entre el lenguaje y la imagen, entre la palabra y la mirada: la aurora de un nuevo modo de mirar y de pensar capaz de captar la vida y la belleza. Arremetiendo contra los límites del lenguaje, Zambrano explora el silencio y el vacío de lo indecible. Lo que persigue la filósofa es mostrar el fulgor de lo bello a través de la imagen, que inunda y desborda la conciencia. Como el cine, cuyas imágenes en movimiento trascienden el lenguaje y la conciencia, desplegando una mirada inédita sobre la vida y el mundo.

Para Zambrano no es el pensamiento el que confiere certeza al ser, sino la experiencia de la vida: «yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. Porque el hombre se padece a sí mismo y por lo que ve. Lo que ve le hiera».¹ Frente al principio cartesiano *cogito, ergo sum*, Zambrano, siguiendo la estela filosófica de Nietzsche, plantea su inversión vitalista y poética. *Video, ergo sum*. El ser se da en la mirada, herida en su visión de lo circunstancial. Y dado que «pensar no es mirar, sino legislar, mandar» (como dice Ortega y Gasset), «el modo pleno de ver las circunstancias», según Zambrano, dejaría atrás el «pensar» para «verlas del otro lado»,² es decir, sintiéndolas: «hacer de ellas centro», despojando al sujeto de su soberanía racionalista y positivista.

La escritura de Zambrano, al igual que la de Simone Weil, propone un pensamiento que se desliza en imágenes, persiguiendo una luz, que no es la de la razón cartesiana, sino la de la vida que palpita fugazmente en la mirada: sacar a la luz las imágenes y mirarlas,

1. Zambrano, María, *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990, pág. 30.

2. *Ibidem*, pág. 60.

3. Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Mondadori, 1989, pág. 166.

4. Weil, Simone: *La gravedad y la gracia*, trad. de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2007, pág. 165.

5. Zambrano, María, *Claros del bosque* Mercedes Gómez Blesa (ed.). Madrid: Cátedra, 2011, pág. 182.

6. *Ibidem*, pág. 121.

mirarlas hasta que su esencia se muestre diáfananamente, hasta que su presencia se transforme en una esencia de la que se participe».³ Esa luz de las imágenes, previa a la comprensión, fue la que también buscó Simone Weil en su mirada: «Un método para comprender las imágenes, los símbolos, etc. No tratar de interpretarlos, sino simplemente mirarlos hasta que brote de ellos la luz».⁴ Mirada pura, sin resortes intelectuales, que aspira a la revelación del ser, más allá de la opacidad de las cosas.

La mirada

[...] una visión que abra las puertas del alma,
una visión que enamore.

MARÍA ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*

[...] la mirada o el silencio pueden ser más elocuentes
que la misma palabra que dice.

MARÍA ZAMBRANO, *De la Aurora*

La mirada que despliega María Zambrano en *Claros del bosque* busca integrar el pensamiento y el sentimiento. Si Ortega construyó su razón vital en el bosque de El Escorial (*Meditaciones del Quijote*), su discípula regresa desde su exilio a un bosque en La Pièce, una pequeña localidad francesa muy próxima a Ginebra, para poner en práctica su razón poética. Y aunque Ortega se adentra en las profundidades del bosque, buscando una nueva sensibilidad para las circunstancias, para «las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor», en ocasiones nos recuerda al viajero cartesiano de la moral provisional (*Discurso del método*) que, angustiado tras haberse extraviado en el bosque, decide poner toda su determinación, pese a las dudas que alberga, en caminar en una misma dirección hasta encontrar una posible salida. Salida del bosque a través del *logos* que encadena el *pathos* y lo somete a su determinación racional. Tal vez sea la ansiedad del concepto, la necesidad de hallar la verdad, el «trasmundo», fuera de las sombras del bosque. Si «el bosque huye de los ojos», su salvación habrá de ser intelectual. El pensamiento de Ortega persigue «la esencia del bosque», revelar la profundidad intelectual que subyace más allá de los «arroyos y oropéndolas» sentidos por el espectador mientras camina, con mirada filosófica, por el bosque de La Herrería.

Y, sin embargo, Zambrano no parece tener prisa por abandonar el bosque, recorre sus lugares más secretos, se demora en su belleza. «El perderse que es abismarse»,⁵ escribe la filósofa. Ni siquiera busca el claro del bosque, se adentra en su espesura, se extravía en sus senderos ocultos: «No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque».⁶ No ansía alcanzar la luz, promesa de la salida filosófica del bosque; como tampoco anhela el sol redentor que aguarda al filósofo liberado de la caverna platónica. El pensar también se muestra en la imagen, en la penumbra, en la aurora, en

ese instante difuso entre la noche y el día, entre el sueño y la vigilia: «la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más».⁷

El descubrimiento del bosque orteguiano fue fundamental en la trayectoria filosófica de María Zambrano. Su razón poética nació de un sendero escasamente transitado por su maestro en el bosque, no solo de las meditaciones escurialenses, sino en otros paisajes previamente caminados y ensayados por Ortega. Muy pronto las «sombras místicas» que el joven Ortega proyectó sobre el paisaje, caminado y pensado en diálogo con Giner de los Ríos, se transformaron en una reabsorción lógica de la circunstancia. El símbolo poético fue abandonado y reemplazado por el sentido filosófico. O, dicho de otro modo, la imagen del paisaje se fue convirtiendo, progresivamente, en concepto: primero como circunstancia y después como mundo.⁸

No es el caso de Zambrano, que explora la profundidad del bosque desde una mirada más poética e intuitiva. Junto a su hermana Araceli, recorrió en numerosas ocasiones el bosque que rodeaba la casa en La Pièce, donde vivieron durante los difíciles años del exilio en Francia (1964-1978). Envuelta por el paisaje, en el claro del bosque halla Zambrano una nueva visión de las cosas donde el pensar y el sentir, el *logos* y el corazón, no se oponen ni se excluyen:

[...] los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen [...]. Una visibilidad nueva, lugar de conocimiento y vida sin distinción, parece que haya sido el imán que haya conducido todo este recorrer análogamente a un método de pensamiento.⁹

De ahí que para María Zambrano exista una realidad inabarcable por la razón, pero que sí puede captarse a través de la mirada silenciosa del alma. Es «la visión del corazón», que explora la filósofa en *Hacia un saber sobre el alma*. Frente a la hegemónica visión intelectual que ha dominado la historia de la filosofía, Zambrano reclama la visión del corazón. Aunque se trata de una metáfora, no es ajena al conocimiento. Lo que ve el corazón proyecta una experiencia y un saber que, sin embargo, trasciende lo racional. *Logos* encarnado, «corazón en llamas»: «Lugar donde se albergan los sentimientos inextricables, que saltan por encima de los juicios y de lo que no puede explicarse».¹⁰ Mirada que revela lo indecible, que *muestra* lo inexpresable.

Por tanto, más allá de la visión instrumental y racional, hay también otro modo de ver poético que escudriña las entrañas del alma y del mundo. Sin embargo, Zambrano nos advierte de que mirar implica buscar y detenerse: «El ver se da en un disponerse

7. *Ibidem*, pág. 123.

8. Esa génesis de la razón vital que cristalizaría en *Meditaciones del Quijote*, más próxima a la razón poética de Zambrano e inspirada en la pedagogía institucionista del paisaje, la he analizado en el artículo: «La sombra mística del paisaje orteguiano: Giner de los Ríos y Emerson», *Revista de Estudios Orteguianos*, núm. 22, 2011.

9. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 124.

10. Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987, pág. 53.

11. Zambrano, María, *Claros del bosque, op. cit.*, pág. 233.
12. *Ibidem*, págs. 248-249.
13. Zambrano, María, *De la Aurora*. Jesús Moreno Sanz (ed.). Madrid: Tabla Rasa, 2004, pág. 61.
14. *Ibidem*, págs. 77-78.

a ver: hay que mirar y ello determina una detención que el lenguaje usual recoge: “mira a ver si...” lo que quiere decir: detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible». ¹¹ Pero la mirada encuentra un límite en el propio sujeto que mira, que es objeto de visión para los demás. Miramos el afuera, siendo invisible el yo, inefable a la mirada. Los ojos de la noche se ciernen sobre nuestra propia mirada:

El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto: visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes. Y le dicen también de una oscuridad, velo que encubre la luz nunca vista.

Cuando el silencio apaga el ruido de la conciencia, que desrealiza el yo, desprendido de la inmediatez que se nos impone, de todo aquello que ha de verse y pensarse, la mirada se libera, el horizonte se expande:

Es el silencio que acalla el rumor interior de la psique y el continuo hablar de ese personaje que llevamos dentro, y que la exterioridad ha ido formando a su imagen y semejanza: banal, discutiendo, contestatario; el que tiene razón sin descanso, capaz de hacerla valer sin tregua, frente a algo, y a solas frente a nada; guardián del yo socializado y sobre todo de eso que se llama la personalidad.

Aparece entonces la «mirada remota», un ver liberado de las servidumbres lógicas e instrumentales: «La mirada remota se hace sentir. Una mirada sin intención y sin anuncio alguno de juicio o de proceso». ¹² Como la mirada cinematográfica, que deambula en la oscuridad de la sala sin avidez de conocimiento, entregada y absorbida por las sombras de la pantalla:

Tiene la mirada que sale de la noche [...] una disponibilidad pura y entera, pues no hay en ella sombra de avidez. No va de caza. No sufre el engaño que procura el ansia de «captar». La tiranía del concepto, que somete la libertad con el cebo del conocimiento, la acecha cuando todavía flota en la mar de las aguas primeras. ¹³

Esa mirada silenciosa de la noche, liberada de la visión intelectual y conceptual, es la que permite afrontar la perplejidad del mundo y de la vida. La desorientación existencial no es para Zambrano consecuencia de la ausencia del pensamiento: «Anda perplejo no el que no piensa sino el que no ve». La mirada tiene también su dimensión terapéutica: «El pensamiento no cura; antes por su misma riqueza puede producir la perplejidad. La visión, la visión de la propia vida en unidad con lo demás, es la que cura la perplejidad». ¹⁴ El perplejo no es capaz de integrar lo racional y lo poético, vive escindido y diseccionado en múltiples conocimientos. Mira, pero no ve nada; su

mirada resbala sobre distintos focos de atención sin prender en ninguno de ellos: «El perplejo mira a un lado y otro, no se fija en parte alguna». Mira fuera y lejos de sí mismo. De ahí que para mirar el mundo requiera primero ver dentro de sí: «una visión que abra las puertas del alma, una visión que enamore».¹⁵ Visión, y no sistema, de la vida.

Si esa avidéz de la mirada nos empuja inicialmente a querer captar todos los estímulos visuales, después aprendemos a distanciarnos de esa inmediatez apresante, para así poder ver mejor. Nietzsche también nos advirtió de la dispersión en la que podría quedar atrapada la mirada, al pretender responder de modo inmediato a cualquier estímulo que reclame su atención: «Aprender a ver: habituar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen; aprender a aplazar el juicio, a rodear y a abarcar el caso particular desde todos los lados».¹⁶

A esa misma paradoja de la mirada dispersa se refiere Zambrano en *Delirio y destino*: «Para mirar hay que dejarse algo invisible adentro [...]; es el primer ímpetu del mirar; después se aprende a retroceder, para poder ver mejor. Se descubre la distancia inexorable que nos ha de separar siempre de todo; hasta de nosotros mismos [...]. Pues a fuerza de mirar todo se vuelve más y más distante».¹⁷ Una lejanía insalvable envuelve todo mirar.

Y esa lejanía es la que anhela superar María Zambrano con el recuerdo de su mirada inocente. Durante su infancia, antes de que la visión quedara encerrada en la conciencia, María recuerda una tarde en el patio de su casa natal, en Vélez-Málaga. Había entonces una luz que irradiaba un aura sobre uno de los árboles, de cuyas ramas su padre cortó un limón que puso en las manos temblorosas de su hija; y estando tan emocionada, ante semejante instante de belleza vivido, cayó el limón al suelo. Esa epifanía estética sería inolvidable para ella: en ese instante su mirada se había desprendido de sí misma hacia lo mirado: «aquello no era mirada, aunque siempre la sorprendían mirando, pero no era mirada, sino estar pegada, prendida, como si fuese apenas distinto de lo mirado».¹⁸

En ese instante se había fundido la mirada y lo mirado, derribando los muros que separan la conciencia del mundo. Se trata de «una mirada que unifica, trascendiendo lo interior y la exterioridad»,¹⁹ de modo que queda abolida la oposición entre sujeto y objeto. Pero como esa «visión no llega», escribimos y filmamos con la esperanza de recuperar «vislumbres» de esa mirada anhelada. «La visión perfecta jamás se logra».²⁰ Porque la vivencia se da antes que la formación de la imagen, que surge del recuerdo del pasado, cuando ya nos situamos «frente» a lo vivido, distanciados del presente:

Toda imagen pertenece al pasado, no sólo la que nos ofrecen ya hecha, sino la imagen que se acaba de formar en mi mente [...] pues mientras

15. *Ibidem*, pág. 80.

16. Nietzsche, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*, Andrés Sánchez Pascual (trad.). Madrid: Alianza, 1994, págs. 82-83.

17. Zambrano, María, *Delirio y destino*, op. cit., pág. 18.

18. *Ibidem*, pág. 25.

19. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 199, pág. 12.

20. *Ibidem*, pág. 121.

21. Zambrano, María, *Delirio y destino*, op. cit., pág.161.

22. Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., pág. 125.

23. *Ibidem*, pág. 145.

estoy frente a algo sin que la imagen se forme, no estoy propiamente «frente a» sino «en», sin conciencia [...] no se forma ninguna imagen, es la plenitud del presente por el cual participamos plenamente en lo que nos rodea.²¹

Disolverse en lo circunstante, *ser* antes de que surjan imágenes o pensamientos en la conciencia. Escapar del *cogito* cartesiano, regresar a la vida elemental y plena, inconsciente. El recuerdo de esa inocencia del devenir tal vez asaltara a María Zambrano al ver *El espíritu de la colmena*, lo cual la llevó a escribir a su director, Víctor Erice, para compartir su asombro ante la mirada de su inolvidable protagonista, Ana.

La imagen y la abolición de los fantasmas

La conciencia está acostumbrada a seguir un camino racional y lógico, pero llega un momento en que su atención y vigilancia «se cansa» y «decae». Es el instante de la imagen que vivifica la conciencia hasta desbordarla. La imagen libera al ser de la conciencia:

Surge todo método de un instante glorioso de lucidez que está más allá de la conciencia y que la inunda. Ella, la conciencia, queda así vivificada, esclarecida, fecundada en verdad por ese instante [...]. Mas no a toda hora el pensamiento sigue la lógica formal ni ninguna otra por material que sea. La conciencia se cansa, decae y la vida del hombre, por muy consciente que sea y por muy amante del conocer, no está empleada continuamente en ello.²²

Así la imagen, «desamparada de la lógica», logra despertar las zonas dormidas de la vida. Mirada perdida y extraviada la que se da en el claro del bosque. «Antes de que se profiriesen las palabras», nos hallamos ante la imagen. Mientras la conciencia se apaga momentáneamente, la imagen, nacida del ser y de la vida, refulge ante el asombro del espectador. Es entonces cuando la realidad comienza a percibirse como imagen múltiple. Es el *deslizarse de las imágenes* ante la mirada:

Es múltiple la imagen siempre, aunque sea una sola. Un doble, causa de alteración de aquel ante quien se presenta. Siempre llega, aunque se haya asistido a su formación, con ansias de enseñorearse tal como si pidiese, ella también, existir, como escapada de un reino donde solamente el ser y la vida caben. Mas la realidad, eso que se llama realidad, es casi de continuo imagen.²³

Pero la imagen se convierte en icono cuando su multiplicidad se transforma en unidad, cuando su posibilidad cambiante, su devenir, se torna en realidad inmutable. Si la imagen, siempre múltiple e irreductible, se somete al poder de la razón o de cualquier otro dogma, acaba diluyéndose hasta convertirse en icono. Imagen petrificada, atrapada en una finalidad externa:

La imagen, aun considerada en sí misma, es múltiple, aunque esté sola. La conciencia la sostiene sabiéndola imagen. Y la posibilidad se abre a su lado; podría ser diferente y es quizás así, tal como se da a ver. Su ser de abstracción no le da fijeza, más que cuando un intenso sentimiento se le une. Y entonces asciende a ser icono: el icono forjado por el amor, por el odio, por el concepto mismo, especialmente cuando la imagen encierra la finalidad.²⁴

Zambrano advierte del peligro que supone la enfermedad idolátrica, que surge cuando nos alienamos en las imágenes contempladas y nos olvidamos de la vida que palpita tras ellas. Cuando se petrifican las imágenes, los iconos, anclados en el pasado, pueden abstraernos de la vida, llegando incluso a «hechizarnos o matarnos»; de ahí la necesidad de deshacer los iconos, devolviendo a la vida y al presente las imágenes: «saber mirar un icono es liberar esa su esencia, traerla a nuestra vida».²⁵

Zambrano supo reconocer los efectos alienantes que podrían derivarse de un mundo saturado de imágenes y provocar una escisión entre la vida y la conciencia: «Cuando se tienen demasiadas imágenes guardadas en el alma —memoria— y la conciencia no las atiende [...] se produce una escisión en la persona [...]. Cada tiempo —pues que son múltiples— tiene su infierno. El alma tiene el suyo de imágenes, de amores muertos...».²⁶

A pesar de esa posible deriva alienante que pueden suscitar los iconos, ahogando la vida, Zambrano considera que el pensar es un acto inseparable de las imágenes. Sin embargo, la filosofía, temerosa de su influjo dubitativo y perturbador, casi siempre eligió el camino de la iconofobia, desterrando las imágenes del *logos*, aboliendo los fantasmas.

La filosofía ejerce violencia frente a las cosas y sus sombras, tratando de reducir la heterogeneidad de lo real a la unidad del concepto o idea. La filosofía nace así de una escisión desgarradora, cuya mirada es arrancada de las cosas para situarse frente a ellas. Consciente de esa escisión, de ese abismo, la filosofía de Zambrano «invita a descender a las zonas oscuras, allí donde el olvido y el sueño habitan, allí donde la muerte llama y donde lo nacido gime y la palabra balbucea [...] laberinto donde el sentir, el solo sentir sin luz y sin tiempo, aguardan cuando no acechan». Mientras que la filosofía, tradicionalmente, ha realizado el camino ascendente hacia la luz de la razón y de la verdad, rechazando las sombras y desconfiando de los sueños, Zambrano reclama «una mirada que recorra, el pensar que pase por todas las notas de esa doble escala».²⁷

La filosofía siempre ha desconfiado de las imágenes. La filosofía nace, según Zambrano, «cuando se han perdido las imágenes y los fantasmas; cuando una imagen con quien se ha vivido en intimidad se desvanece».²⁸ Fue así como Platón clausuró la caverna cine-

24. *Ibidem*, pág. 235.

25. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 160.

26. *Ibidem*, págs. 162-165.

27. Zambrano, María, «Prólogo», en *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971, pág. 13.

28. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 66.

29. Zambrano, María, «Filosofía y poesía», en *Obras reunidas, op. cit.*, pág. 140.

30. *Ibidem*, pág. 141.

31. *Ibidem*, pág. 136

32. *Ibidem*, pág. 141.

matográfica al considerar que las sombras nos alejaban de la verdad y del bien: «Con qué severidad decretaba Platón la abolición de los fantasmas [...]. Con qué fría inexorabilidad establece su muerte sin dejarse ganar por la persuasión ni por la sospecha de que los fantasmas están adheridos a las entrañas del hombre», olvidando que esos espectros alejados de la verdad racional son también «algo entrañable, inmediato y sumido en el corazón del hombre».²⁹

Siguiendo la estela de su maestro Ortega, María Zambrano considera que «la realidad es previa a la idea». Por eso la razón poética de Zambrano se opone a la censura platónica de las imágenes y busca liberarse de la exigencia de claridad cartesiana, para aprender a ver, desde el corazón, la vida y la belleza. Es así como el arte en general, y el cine en particular, resucita los fantasmas abolidos por la filosofía.

El pintor, al igual que el cineasta, es para Zambrano un «hacedor de fantasmas, de los más nimios y por ello más preciosos detalles, de este fantasma tan real para mi corazón, para mis ojos: esas apariencias, más reales que ninguna otra cosa en el mundo». El filósofo se agarra a la esperanza de la razón para hacer soportable la belleza. Pero el poeta, el artista, no renuncia y no se conforma ante la «desaparición inexorable de la belleza».³⁰ Si el filósofo quiere poseer la palabra, el artista aspira a liberarse de ella, entregándose a los fantasmas del corazón.

Embriagado por las sombras, el poeta, como el cineasta, no solo las contempla, sino que crea otras imágenes nuevas: «No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta a hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse, vive en la condenación».³¹ Atrapado en el delirio de la palabra, desligada del lenguaje y de la razón, el artista se deja arrastrar por la «melancolía funeraria de las hermosas apariencias».³²

La belleza y el espejo de Atenea

La belleza que vive en la imagen, extraña y silenciosa, se encuentra más allá de la presunta realidad o irrealidad de lo contemplado. Es una llama que enciende la visión y que muestra fugazmente la belleza enigmática de la vida. Mirada vivificadora e iluminadora:

La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido [...]. Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver, y con la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna. Y no se aparece entonces como realidad ni como irrealidad. Simplemente se da el encenderse de la visión, la belleza. La llama que purifica al par la realidad corpórea y la visión corporal también, iluminando, vivificando, alzando sin ocupar por eso todo el horizonte

disponible del que mira. La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión.³³

La belleza queda así trasformada en pura visión, en un fulgor vital, un «sentir iluminante» que derriba el conocimiento, «rompiendo la oscuridad del sentido». Mirada encendida y refulgente, nacida del estremecimiento silencioso ante lo bello. Cuando se extingue el fulgor y pasa el arrebato, cuando la llama «se apaga», queda su ausencia insinuada «en el aire y en la mente». Por eso «la belleza hace el vacío —lo crea». De esa ausencia, que no es «nada», sino un «vacío cualitativo»,³⁴ cuyas sombras palpitan todavía latentes en la mirada, nace la belleza. Como en el claro del bosque. Como en los planos vacíos de las películas de Yasujirō Ozu, imágenes de transición, aparentemente insignificantes, donde nada acontece pero que atestiguan lo vivido, evocando una belleza misteriosa e indecible; lejos de la «mente discursiva», desde la llamada del «corazón sumergido» que escucha y contempla «la invocación silenciosa, la indecible».³⁵

Mientras que la razón piensa lo bello, persiguiendo su significado parcial y limitado, el corazón y la visión encendida tiende a «bebérsela en un solo respiro». Es la llama que enciende la mirada y que capta la «intimidad del ser»: «La mirada que la recoge quiere abarcarla toda al mismo tiempo, porque es una, manifestación sensible de la unidad».³⁶ Pero, cuando el corazón se ausenta, la mente se apodera de nuevo de la mirada, empeñada en racionalizar lo contemplado, persiguiendo un significado clarificador:

Se queda sordo y mudo en ocasiones, circunstancialmente, el corazón. Se sustrae encerrándose en impenetrable silencio o se va lejos. Deja entonces todo el lugar a las operaciones de la mente que se mueven así sin asistencia alguna, abandonadas a sí mismas. Y al menos entre nosotros, los occidentales, tan reacios al silencio, las percepciones se convierten en seguida en juicio dentro de una actitud imperativa; esa actitud que precede al contenido del juicio, a lo «juizado».³⁷

Para no sucumbir a una belleza insoportable, la mirada, temblorosa e indecisa, retrocede y busca la protección del reflejo especular. La Medusa, divinidad del inframundo, fue castigada por Atenea, que transformó sus cabellos en serpientes y la condenó a petrificar a todo aquel que osara mirarla. Para enfrentarse Perseo a la Medusa y poder derrotarla, Atenea le proporcionó un escudo a través del cual pudiera ver su reflejo en vez de mirarla directamente, para no sucumbir así a su belleza petrificadora. María Zambrano dedica un capítulo y el epílogo de *Claros del bosque* a reflexionar, a partir de este motivo mitológico, sobre las relaciones entre la mirada, la belleza y la imagen. «Para acabar con ella, logrando más que su muerte, su metamorfosis, le fue necesario a Perseo el don revelador de Atenea, el espejo que permitía al héroe no mirar directa esa belleza que paralizaba —¿la belleza misma acaso?».³⁸

33. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 161.

34. *Ibidem*, pág. 163.

35. *Ibidem*, pág. 180.

36. *Ibidem*, pág. 165.

37. *Ibidem*, pág. 180.

38. *Ibidem*, pág. 259.

39. *Ibidem*, págs. 261-262.

40. Zambrano, María, *La agonía de Europa*. Madrid: Mondadori, 1988, pág. 79.

Más allá de la reductora «razón racionalista», el espejo de Atenea representa la mirada que poetiza el ser y la belleza, persiguiendo sus reflejos, pero, al mismo tiempo, protegiéndose de su llama deslumbrante. El espejo de Atenea muestra otro modo de ver las cosas, una mirada oblicua y alusiva, que escudriña la belleza evitando su parálisis, no abismándose, rehuendo su contemplación directa y trágica:

Nos propone y ofrece el espejo de Atenea un modo de visión, un medio adecuado para la reflexión en uno de sus aspectos. Nos habla de modos de conocimiento que sólo son posibles en un cierto medio de visibilidad. La razón racionalista, esquematizada, y más todavía en su uso y utilización que en los textos originarios de la filosofía correspondiente, da un solo medio de conocimiento. Un medio adecuado a lo que ya es o a lo que a ello se encamina con certeza; a las «cosas» en suma, tal como aparecen y creemos que son. Mas el ser humano habría de recuperar otros medios de visibilidad que su mente y sus sentidos mismos reclaman por haberlos poseído alguna vez poéticamente, o litúrgicamente, o metafísicamente.³⁹

El espejo de Atenea guarda similitudes con el episodio homérico del canto de las sirenas, cuando Ulises se encadena al mástil del barco para evitar el encantamiento de las sirenas. Ulises inmoviliza su cuerpo y su deseo para poder resistir a la belleza. El reflejo indirecto de la belleza en el espejo de Perseo también tiene como objeto hacerla soportable, domesticarla. Para no abismarse en una belleza embriagadora.

El arte, pensado desde este mito descrito por la filósofa, podría comprenderse como una invención especular, un modo indirecto de mirar distanciadamente la belleza y de alojarla en unos límites domesticables, evitando que pueda desbordarse, salvaguardando así el orden, la estabilidad y la certeza que atribuimos al mundo vivido. El arte *encierra* de este modo lo bello, sometiéndolo a una distancia: el marco de un cuadro, el escenario teatral o la pantalla cinematográfica. La belleza enmarcada, separada de la vida. Pero ese distanciamiento no solo opera espacialmente en el arte, sino que también se vive como experiencia temporal, que surge como una suerte de *epojé* estética, paréntesis fugaz, que no llega a perturbar la actitud natural con que afrontamos lo cotidiano. Lo bello que se insinúa en el arte tal vez sea, como sugiriese Rilke, el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.

Además del espejo, el arte emplea, según Zambrano, la máscara como protección ante las fuerzas trágicas y divinas que amenazan con devorar al individuo: «una protección ante una realidad demasiado viva, escudo ante Dioses terriblemente vivos».⁴⁰ No se trata tanto de un modo de conocer lo real como de algo que nos posee, que ofrece resistencia frente a esas sombras inconscientes e irracionales que podrían devorarnos.

El cine como sueño

[...] esa *Summa* de sombras que es el cine.

MARÍA ZAMBRANO, *El cine como sueño*

41. Zambrano, María, *Delirio y destino*, *op. cit.*, pág. 25.

42. *Ibidem*, pág. 138.

Recuerda María Zambrano cómo aprendió a mirar la vida durante su infancia. El «mirar de verdad» acontece para ella cuando somos capaces de captar el movimiento inherente a la vida, cuando vemos el cambio de las cosas en el mundo: «mirar desde lo alto hacia la cabeza de su padre, las cosas, las ramas, las paredes se movían, iban cambiando, y eso; atender a lo que cambia, ver el cambio y ver mientras nos movemos, es el comienzo de mirar de verdad; del mirar que es vida».⁴¹

Mirar el cine supone también ser espectador privilegiado de ese devenir vital, «atender a lo que cambia». Años después, mientras paseaba por las calles de Madrid, asistió al descubrimiento del cine sonoro. Sintió entonces temor de que esas sombras que hablaban pudieran decepcionarla, fascinada como estaba por las imágenes silentes. Aunque ella no había nacido con el cine, como había proclamado Rafael Alberti,

[...] era el arte de nuestro tiempo y lo amaba apasionadamente, porque era abstracto, aunque concretase; porque hacía ver, regalaba otra pupila y traía la liberación de la mirada y aun de los sueños. Debían surgir sueños inéditos tras ese mundo de sueños regalados y, por sus recorridos a través de las pasiones y de los paisajes y los gestos, los gestos mismos de la tierra, le parecía todo él algo así como el gran documental terrestre.⁴²

El cine amplía el horizonte del sueño, permitiéndonos soñar despiertos en la oscuridad de la sala y a la vez crear otros nuevos a partir de las imágenes contempladas. Zambrano quedó deslumbrada con la primera película sonora que pudo ver en el cine; en parte, porque no hubo ruptura total con el cine mudo, dado que las sombras no hablaban, sino que se deslizaban, como en un sueño, entre la música sincronizada con la proyección. Los culpables de ese arrebato estético fueron Robert Flaherty y Van Dyke, directores de la hipnótica *Sombras blancas en los Mares del Sur* (1928). Además de la música que incorporaba, era una de las primeras películas que permitía escuchar sonidos de la naturaleza, como el viento y las tormentas.

En 1952 Zambrano publicó en la revista *Bohemia* un ensayo dedicado al cine, «El realismo del cine italiano», que muchos años después sería reeditado con un título distinto, «El cine como sueño», en *Diario 16*. En dicho artículo, la filósofa refleja su descubrimiento apasionado del neorrealismo italiano durante los años de exilio vividos en Roma. Allí tuvo la ocasión de ver películas emblemáticas de dicho movimiento cinematográfico, como son *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Alemania, año cero* (*Germania*,

43. Zambrano, María, «Filosofía y poesía», en *Obras reunidas, op. cit.*, pág. 31.

44. Zambrano, María, «El cine como sueño», en *Las palabras del regreso*. Mercedes Gómez Blesa (ed.). Madrid: Cátedra, 2009, pág. 300.

anno zero, 1947) de Roberto Rossellini; *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) de Vittorio de Sica; y *El cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, 1949), de Augusto Genina.

Los sueños albergan, como el cine, «los fantasmas del ser».⁴³ El cine ha modificado nuestro modo de mirar y soñar; ha multiplicado las imágenes del mundo. Habitamos un mundo poblado de fantasmas colectivos, imágenes que se deslizan silenciosamente desde las distintas pantallas a los ojos de nuestro inconsciente. El alcance visual de la mirada se ha expandido a medida que las imágenes han poblado los contornos de nuestro mundo circundante. Pero el cine también ha modificado nuestros sueños. Hay un antes y un después en el modo de soñar desde que se inventó el cinematógrafo. Si el arte supone para Zambrano un sueño cumplido o realizado, el cine potencia en grado extremo esa sensación onírica, al estar compuesto de imágenes en movimiento que parecen deslizarse hacia la visión del corazón. En el sueño asistimos a un desdoblamiento: somos, al mismo tiempo, sujetos y objetos de nuestro propio sueño.

A medida que el séptimo arte ha llevado sus ojos por el mundo para traernos la imagen analizada, la imagen «vista» ya, el universo de nuestra imaginación, el número de las imágenes sensibles y de las soñadas, ha crecido fabulosamente. Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón. Si fuera posible la ingente tarea, podría tal vez comprobarse que los sueños, el universo onírico, se ha hecho diferente en las gentes público de cine; se debe soñar en forma distinta que antes del cine, pues ciertos sueños nos los proporciona ya forjados la pantalla, dejándonos para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas. Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno ese carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños.⁴⁴

El cine rehace poéticamente los sueños y los ensueños de la vigilia, recordados e imaginados. Pero esos sueños que construye el cine con las sombras evanescentes son «reales», es decir, «parten de la realidad sensible». En su afán de captar el rostro, el cine ha retratado la intimidad humana, convirtiendo la cámara en un sentido más que amplía el alcance de la mirada al escudriñar la vida múltiple y cambiante: «La cámara es un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones».

El cine es documento de una realidad que se revela ante nuestra mirada como imágenes y vivencias del alma. «La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo “humano” nunca será simplemente un hecho, o un conjunto de hechos, sino alma. Hechos, sucesos, paisajes; mas todo ello imagen, es decir, alma. La imagen es la vida

propia del alma».45 De ahí que el neorrealismo italiano que aborda Zambrano en este ensayo sea interpretado en clave humanista, aunque también apunta hacia un neorrealismo poético, fiel reflejo de su propio método filosófico, el de la razón poética.

En su otra breve aproximación al cine, «El payaso y la Filosofía» (1957), Zambrano equipara la mirada del cómico a la del filósofo. Ambos se rebelan contra el mundo dado, alejándose de las circunstancias habituales. Las escenas de Chaplin que provocan nuestra sonrisa, pero no carcajada, son el resultado de su actitud distanciada ante el mundo. El payaso, al igual que el filósofo, se retira de la inmediatez instrumental y utilitaria de las cosas «para ver mejor»:

Crea una distancia nueva y otro espacio, sin dejar por eso de estar dentro del espacio de todos. Para ver lo que está lejos o detrás, oculto, deja de prestar atención a lo que inmediatamente le rodea; por eso tropieza con ello. Y como se mueve en busca de lo que no está a la vista, parece no tener dirección fija, y como su camino es búsqueda, parece vacilar.⁴⁶

La mirada poética y soñadora de Chaplin redefine el espacio y tiempo, trascendiendo el uso funcional e instrumental de los objetos cotidianos. Cuando Chaplin convierte unos simples panecillos en un baile en *La quimera del oro*, insta al espectador a mirar de otro modo lo que le rodea. El cine nos permite apreciar la vida de las cosas, salvándolas de su opacidad instrumental.

Pero ni en el sueño ni el cine podemos interpretar las imágenes, buscando significados ocultos, como pretende el psicoanálisis o la filosofía del cine: «Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser, por tanto, analizarla. Analizarla es someterla a la conciencia».47 La razón poética puede albergar las imágenes sin descifrarlas analíticamente; las mira y las siente; y aunque inexpresables asoman las palabras, azoradas e inciertas, que aspiran a liberarse del lenguaje. Como Simone Weil que, huyendo de la interpretación, quiso mirar las imágenes con intensidad y asombro hasta que surgiera en ellas un atisbo de luz.

Anhelo de volver a ver las cosas

[...] al hombre no le basta con que haya cosas, sino que tiene que nombrarlas, pensarlas, figurarlas.

MARÍA ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*

En uno de los ensayos contenidos en el libro *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano se pregunta por qué no nos contentamos con mirar las cosas. ¿Por qué empeñarse en volver a ver lo ya visto? El cine, como la pintura, cumple el anhelo de volver a ver las cosas. Desde las pinturas rupestres hasta el cinematógrafo, el ser humano se obstina en su pretensión de transformar las miradas fugaces en

45. *Ibidem*, pág. 301.

46. Zambrano, María, «El payaso y la Filosofía», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 2012, pág. 42.

47. Zambrano, María, «Filosofía y poesía», en *Obras reunidas, op. cit.*, págs. 49-50.

48. Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pág. 76.

49. *Ibidem*, pág. 94.

50. *Ibidem*, pág. 196.

51. *Ibidem*, pág. 138.

52. *Ibidem*, pág. 195.

53. *Ibidem*, pág. 258.

imágenes permanentes. Si la pintura trasciende la opacidad natural de las cosas, revelando su intimidad, el cine capta la vida de las cosas, el movimiento viviente que envuelve el espacio y el tiempo percibido:

¿Por qué el anhelo de volver a ver las cosas, ahora reflejadas en la obra del hombre? ¿Volver a ver o seguir viendo o ver de otra manera? Necesidad de encontrar otro medio distinto del natural [...], necesidad de una visión que sea una revelación. Las cosas y los seres en la luz natural, regalada y necesaria, aun bañadas por ella, están opacas; son simplemente vistas. Pero la condición humana anhela desde su más íntima raíz una revelación.⁴⁸

Al volver a ver las cosas, esperamos que se nos revele una dimensión inédita y oculta. La pintura, la fotografía o el cine son dispositivos visuales creados bajo la común aspiración de volver a ver lo mirado, persiguiendo, queriendo «apresar mágicamente algo que huye y se escapa».⁴⁹ Apresando el instante y el movimiento, rebelándose contra el carácter efímero de la realidad, pero a la vez celebrando la fugacidad de lo vivido.

Anhelo de una mirada que proyecta nuevas perspectivas, capaces de escudriñar la intimidad, sepultada tanto por la visión instrumental como por el concepto. Pero esa revelación no depende exclusivamente de los *hacedores* de imágenes (pintores, fotógrafos, cineastas), sino que participa activamente la mirada del espectador, para desvelar «la realidad misteriosa» que «palpita bajo la máscara de “las cosas”».⁵⁰ Ante las imágenes contempladas, el espectador escapa momentáneamente de la dominación instrumental y teórica con que suele aproximarse a las cosas, para captar «la intimidad de seres y cosas en su último misterio».⁵¹ En ese juego permanente entre «ocultación y visibilidad», la realidad manifestada no se deja apresarse todavía por el concepto:

Realidad que todavía no se ha dividido en visible e invisible, y que no ha sido transformada en «cosa». Las cosas ya son conceptos que encierran dentro de sí un misterio que el hombre ha sellado para poderlas manejar con su mente y hasta con sus manos. El misterio inicial con que la realidad aparece está sepultado en las cosas.⁵²

Imágenes que flotan ingravidas ante la mirada, antes de convertirse en cosas pensadas. Para ello la mirada ha de liberarse del yo, sus- traerse a la gravedad intelectual de la conciencia. Tanto la pintura como el cine suscitan en el espectador una mirada que se desliza, inocente, entre las imágenes, sin pretender poseer lo contemplado: «en lugar de nacer de una mirada que posee o pretende poseer lo que ve, ha nacido de una mirada que se desposee, es decir, de un acto de desprendimiento del propio yo que renuncia a su presa. Una mirada que transforma las cosas en seres».⁵³

Una mirada que, como la del cine, espera vislumbrar la belleza. «La mirada y la espera representan la actitud que se corresponde con lo bello»,⁵⁴ escribió Simone Weil. El cine nos enseña a mirar de otro modo el mundo, recuperando el asombro ante las sombras en las que vivimos y soñamos. En el cine las cosas dejan de ser entes instrumentales u objetivables, revelando su ser dormido, su vida secreta, su belleza oblicua y sugerida. El cine muestra sin decir, revelando en sus sombras el anhelo inefable de la belleza: «lo inefable nunca enteramente vencido en la poesía, aparecerá, como si el silencio aplastado por la palabra, empujado por ella al reino de las sombras, asomara pidiendo salir a la luz, vivir la vida de la expresión».⁵⁵

Frente a la mirada filosófica, hay en Zambrano «otra mirada», que nace de la poesía y de las entrañas de la vida, allí donde el *logos*, palabra y razón, guardan silencio. Mirada que tiembla ante el delirio de la vida y sus enigmáticas imágenes: «la otra mirada, la que al posarse sobre la vida es arrastrada hacia abajo, hacia lo inescrutable, donde ninguna definición es válida ni ninguna explicación posible».⁵⁶

54. Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*, *op. cit.*, pág. 182.

55. Zambrano, María, *La agonía de Europa*, *op. cit.*, pág. 77.

56. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, pág. 163.



Reseñas | *Ressenyes* | *Reviews***Iria Rodríguez Pérez**Joaquín VERDÚ DE GREGORIO, *Del sentir hacia el pensar: María Zambrano*. Madrid: Taugenit, 2021.

Rodríguez Pérez, Iria (2023). *Aurora* 24. 120-122.
ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/
*Aurora*2023.24.11. Recepción: 4/10/2022. Aceptación:
6/11/2022. Publicación: 13/2/2023

iria.rodriguez@ub.edu
ORCID: 0000-0002-1312-2870
Universitat de Barcelona

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

En el libro *Del sentir hacia el pensar: María Zambrano*, Joaquín Verdú de Gregorio expone las principales tesis de la propia pensadora, María Zambrano (1904-1991), acerca de temáticas centrales en su obra como son su concepción de la persona, los sueños, la historia, el tiempo, la palabra o los géneros literarios, entre otros. A partir de los diferentes capítulos del libro, el autor irá esbozando el paisaje que conforman las nociones centrales de la obra zambraniana. Tomará como eje central, y por lo tanto siempre volverá a él, el plano del sentir, esencial en el ser humano según nuestra pensadora, quien define la tarea filosófica como «llevar a expresión el plano del sentir». Por lo tanto, este libro no tratará sólo de recuperar el sentir como clave de lectura de la obra zambraniana, sino que intentará ser fiel al espíritu de ese mismo método. Cuando nos referimos al «sentir», en torno al cual gira el propio título de la obra con la expresión «del sentir hacia el pensar» y a cuya noción son afines otras expresiones que emplea la misma Zambrano, como «las entrañas», «el corazón» o «el centro de la persona», queremos designar ese ámbito del ser humano que antecede y fundamenta a todos los demás, en palabras de la autora «diríase que las demás [funciones psíquicas] las tenemos, mientras que el sentir lo somos» (pág. 73).

Así pues, el libro parece tomar también como premisa metodológica el intentar desgranar la comprensión zambraniana de la historia humana occidental desde ese sentir que fluye bajo la piel de varias generaciones y cómo su devenir ha ido dando lugar a diferentes momentos de la cultura occidental. Tres ejes para explorar en la historia serán constantes en la obra de la autora: filosofía, poesía y religión. En la narración de Verdú de Gregorio, aparecen una polifonía de voces, desde personajes o sucesos históricos que la misma autora analiza hasta otros que el autor reúne, así como las propias vivencias de Zambrano a partir de sus escritos más autobiográficos. Saliendo al encuentro de todas esas voces, *Del sentir hacia el pensar...* no hace otra cosa sino aunar esas experiencias de raíz común y tratar de darles palabra, *logos*.

A grandes rasgos, podemos identificar los cuatro capítulos que forman el libro con cuatro momentos distintos de la obra de María Zambrano. El primero, «El fluir de la palabra», se ocupa de los orígenes y la conformación de lo que podríamos llamar «una conciencia occidental» a través del mito, los dioses, la poesía, la tragedia y la novela. El segundo, «Sueño, historia y ser», reúne distintas etapas de la cultura occidental (la prehistoria, Grecia y Roma, la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco), atendiendo a escritos de la propia Zambrano acerca de personajes históricos de esas diferentes épocas, como san Juan de la Cruz, san Agustín, Miguel de Molinos o Miguel de Cervantes.

La tercera sección, «La contienda civil y los tiempos del exilio», se abre con una serie de fragmentos autobiográficos de Zambrano, pertenecientes a su novela *Delirio y destino*. De esta, toman especial relevancia aquí los pasajes pertenecientes a la guerra civil española, dado que reflejan cómo la autora trató de comprender el conflicto y la violencia de su tiempo. El autor nos propondrá adentrarnos en la experiencia de la guerra y el exilio junto a la lírica de Luis Cernuda y Antonio Machado, entre otros. También viajamos con ella en su exilio a Cuba, París e Italia, gracias a obras esenciales a este respecto como *La cuba secreta y otros ensayos*, *Las palabras del regreso* o *La palabra al atardecer*, en que se reflexiona en torno al exilio como condición de existencia. En los extractos de estos escritos se hace palpable que experiencia personal y pensamiento son indisolubles para Zambrano (como argumenta Carmen Revilla en *Claves de la razón poética*, 1998).

En el último capítulo, «Los umbrales del amor», se intentará pensar aquello que da cauce a la unión entre vida y pensamiento, en cuya raíz se halla el corazón, intentando dilucidar lo que de misterioso se halla en la base de esta relación. En definitiva, cómo se entretejen en sintonía, cual armonía musical —como dirá la autora—, el alma y el mundo a través de una palabra de fondo inmemorial. De la mano de la propia Zambrano, así como de autores como Juan Ramón Jiménez, Rainer Maria Rilke o Gaston Bachelard, se nos invita a reflexionar sobre la experiencia del amor que embarga el alma y nos comunica con lo divino.

Con todo, podríamos decir que *Del sentir hacia el pensar...* propone un recorrido por los hitos de la obra de María Zambrano, en el cual encontramos pasajes de sus textos más representativos, así como un comentario extenso y una articulación eficaz de los fragmentos que van configurando una visión panorámica de su obra. Cuando no encontramos análisis del propio autor, se proponen entrelazamientos con pasajes de otros autores contemporáneos a Zambrano, pensadores como Simone Weil o Eugenio Trías y escritores como Marguerite Yourcenar o Italo Calvino, que muestran a menudo las consonancias y resonancias entre sus obras. Quizá uno de los puntos fuertes de establecer estos vínculos, frecuentes a lo largo del libro, sea el situar

y reivindicar la obra zambraniana como parte de un panorama nacional e internacional, en que su pensamiento tiene especial interés por tomar como raíz la fidelidad a la experiencia vivida y compartida; por ello, tanto su pre-ocupación como su método tratan de dar respuesta a cuestiones que legítimamente podemos considerar de nuestro tiempo y que necesitan, *una vez más*, ser pensadas.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Laura Benedicto Escajedo

Amparo ZACARÉS PAMBLANCO y Rosa MASCARELL, *María Zambrano. Filósofa de la Generación del 27*. Madrid: Antígona, 2021.

Benedicto Escajedo, Laura (2023). Aurora 24. 123-126. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.12. Recepción: 4/10/2022. Aceptación: 6/11/2022. Publicación: 13/2/2023

laurabenedicto@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-8829-9080
Universidad Autónoma de Madrid

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

La vida no tiene por sí una unidad, a lo menos no se nos hace visible, y esta es la mayor de las congojas y de las confusiones.

MARÍA ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*

María Zambrano. Filósofa de la Generación del 27, escrito por Amparo Zacarés, profesora de estética en el Instituto Universitario de la Creatividad e Innovaciones Educativas, y Rosa Mascarell, quien fue la secretaria personal y documentalista de Zambrano a su regreso del exilio, es un libro que pretende reclamar el lugar que la filósofa merece y exponer la aún vigente necesidad de asumir que el saber tiene múltiples orígenes y que la experiencia es siempre corporal, pues no hay sujeto sin cuerpo.

En este sentido, es especialmente relevante la estructura del libro, que se abre con un prólogo de María Elizalde Frez y una introducción de Ana María Leyra Soriano, pero cuyo núcleo toma forma de diálogo, abriendo siempre Mascarell con un cuadro de su propia creación y una entrada en prosa poética y siguiendo Amparo Zacarés con un texto crítico. Además, de gran importancia, cabe destacar el epílogo, en que se incluye la correspondencia que ambas intercambiaron mientras el libro iba tomando forma. Así, partimos ya de una forma que se aleja mucho del tratado académico tradicional y que, honrando a la filósofa que las reúne, pone en preeminencia el amor, la amistad y la creación artística como fuente de saber.

De este modo, el ensayo transcurre estructurado a partir de seis tópicos a través de los cuales se trata de establecer, en un tono que oscila entre la academia y la divulgación, un estadio más en que se investiga ese vaivén entre el uno y el otro tan zambranio. El lector va del método al naufragio, de este al delirio, saltando luego a la memoria y finalizando con la luz y, como no podía ser de otro modo, la poesía. Con todo, no es esta una disposición lineal que acabe en la poesía; todos los tópicos están interrelacionados entre sí y son, en realidad, un mapa que se presenta coralmente, interdependiente y radial.

Así, el volumen se abre investigando acerca del método, los orígenes y disposiciones filosóficas y, para ello, debe destacarse la implacable crítica contra la filosofía platónica: desde la teoría de las ideas, el establecimiento de una metafísica jerárquica y excluyente, hasta el consiguiente exilio al que somete a los poetas, se alza la razón poética, una manera otra de pensar frente al cientificismo y la preeminencia de lo racional-lógico. Zacarés afirmará que «la poesía nos proporciona el encuentro con la vida y nos transmite la inquietud».

tante relación entre lo eterno y lo efímero» (pág. 39), presentando una poesía que se erige con una dignidad propia y autónoma, que es capaz de surgir en el encuentro entre la vida material y el ser y que, por ello, debe considerarse como vía de conocimiento basado en la vida, en un constante aprendizaje. Con todo, Zambrano no está renunciando a la verdad, defiende Zacarés, es más, la busca desde la única vía posible: «[el poeta] logra la unidad sin ejercer violencia alguna sobre la heterogeneidad de las cosas» (pág. 45). El pensar poético, parece decirnos, es el único que ha podido abarcar el ser y el no ser juntos; su método lo es todo porque no es violento con la vida, porque se instaura en ella, la atraviesa, abrazándola.

Resulta ineludible, a estas alturas, la referencia a Heráclito: su influencia en la obra de Zambrano es muy evidente, pues se trata de una filosofía en la que el ser y el no ser están integrados en el mismo plano, en la que el conocimiento parte del encuentro con el mundo material. Tal y como el filósofo de Éfeso promulgó con su conocida imagen del río, la filosofía de la razón poética es una navegación por unos cauces que son siempre mutantes, una guía de constelaciones impredecibles; ese es el método al que se refieren las pensadoras. Sin embargo, como toda navegación, lleva implícita la posibilidad del naufragio, un peligro-condición de vida, porque el encuentro entre el ser y el lenguaje es siempre el roce de la no-existencia. Así pues, es necesario asumir que «el mar por el que transcurre el itinerario vital común a todos nosotros y en donde a menudo naufragamos, precisa otro tipo de lenguaje» (pág. 64), uno que, lejos de tecnicismos yermos, manifieste la lucha, que exponga y no oculte el naufragio al que se ve abocado todo aquel que trata de darle una forma verbal a la vida.

Asimismo, Zacarés destaca en su ensayo la necesidad de repensar a Parménides, de quien se ha heredado popularmente la versión platónica: él expone dos vías, no las jerarquiza, y no debemos olvidar que escoge, precisamente, la forma de poema para comunicar sus tesis. Zambrano se mueve en una metafísica cuya órbita se halla mucho más cerca de la del *Dasein* de Heidegger, el ser lanzado sin condición a un mundo preexistente, una metafísica que parte de la extensión y de lo corporal. Del mismo modo se debe a la filosofía de Wittgenstein, de donde parten sus tesis sobre la angustia y el vértigo del instante, que condensa la imposibilidad de parar el devenir y que aboca insalvablemente al delirio. En este sentido, resulta de especial interés el cuadro con el que Mascarell abre este capítulo: sobre un fondo rojizo y amarillento, tres líneas cruzan de arriba abajo, iniciándose en una trayectoria paralela, pero desviándose en un momento a la izquierda. Se trata de una creación que recuerda el infierno dantesco, de donde parece que vaya a surgir un Virgilio guía, una vuelta a lo originario, porque es necesario «rescatar el sentir como fuente originaria del pensar» (pág. 74). Es la locura la única vía, el rincón desde donde tensar lo sistemático, lo sólido, establecido y reforzado. Con una cierta reminiscencia a las tesis

foucaultianas, Zacarés y Mascarell parecen querer demostrar que la locura es el constructo que ha tomado la ciencia para desprestigiar todo lo que no exista dentro de sus límites preestablecidos. Sin embargo, igual que los poetas deben vivir en el exilio, como la propia Zambrano se vio obligada a hacer en su vida, la locura es el único hogar donde recogerse, puesto que «el *logos* que funciona en la poesía surgirá de la desesperación de saber que la vida no puede ser salvada y que camina hacia la muerte» (pág. 77).

La razón poética es un derrumbamiento de los esquemas y por ello es una locura, por rozar el límite de lo cognoscitivo: es en el toque de lo real donde vemos el límite y donde puede escribirse, porque es ahí donde está la muerte. Por ello Zambrano habla de ella diciendo que es un «hacer morir y nacer a un mismo tiempo» (en *Notas para un método*. Madrid, Mondadori, 1989, pág. 128. Recuperado de Zacarés, pág. 80) porque el ser y el no ser están constantemente sucediendo, pero solo se siente la tensión entre ambos si se habita en el límite en el que el lenguaje hace y no hace sentido: «el nudo está en la muerte» (en Zambrano, *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela, 1992, pág. 92. Recuperado de Zacarés, pág. 85).

Pero, además, el delirio como condición para la ocupación poética exige una vuelta al pasado, puesto que conlleva una rotura con el esquema lineal existencial: es la importancia de la memoria en la obra de la filósofa. Mascarell observa en las cartas finales que: «Podríamos decir con María que somos nosotras y nuestros sueños, ensueños y delirios» (pág. 164); no hay una identidad que no dependa del delirio, pues todo ser queda atado a él. Así, se retoma de nuevo la discusión acerca de la importancia del cuerpo: si la razón poética era un pensar vivencial, un aprendizaje, la memoria es siempre física, corporal. El recuerdo no se plantea, entonces, como una toma de posesión del pasado, sino como un «adentramiento» (pág. 100) al modo proustiano, una red de conexiones, un transcurrir entre los claros del bosque. La poesía, pues, se plantea como expresión de la pureza originaria, como un saber radical que implica ineludiblemente un registro del cuerpo y de la memoria. Zacarés establece un vínculo con Vico —cabe destacar aquí que la suya fue la primera tesis sobre el autor leída en la Universidad de Valencia— cuyo núcleo se basa en el ensalzamiento de la poesía como fuente de saber. Sin embargo, si bien Zambrano se debe a su modelo y al de Dilthey, con sus tesis sobre las «ciencias del espíritu», su razón poética ya no pende de un modelo científico ni intenta justificar la poesía con su terminología. La entrada poética de Mascarell al concepto «luz» nos lo recuerda: es la importancia de abrazar las sombras de la luz sin necesidad de justificarlas o esconderlas, es la importancia de la aurora, concepto también usado por Nietzsche, el principio y el final, punto de encuentro entre las dos fuerzas. Es esa la luz que se desea, la tenue, la luz de los misterios, de la poesía, que huye de la luz de neón del científico en el laboratorio.

Si tuviésemos que condensar de algún modo la tarea de Zambrano, sería la de reivindicar la capacidad cognitiva de la sensibilidad por encima de todo y la de promulgar el modelo consecutivo en que el amor y la piedad sean protagonistas. La labor de Mascarell y Zacarés ha sido la de seguir ese camino, seguir labrando con fe un camino que piense de una manera otra y que pueda, de algún modo, resquebrajar los cristales de aumento bajo los que se ha contemplado la vida en la academia.



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Jordi Morell. *Assaig visual de les aigües de la llacuna #2*, 2022.



Manuel Artime Omil

Jesús Miguel DÍAZ ÁLVAREZ y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), *El legado filosófico del exilio español de 1939*, en *Éndoxa: Series Filosóficas*, núm. 49, 2022 (Ejemplar dedicado a: *Voces del exilio. Comunidad filosófica y deber de memoria*).

Artime Omil, Manuel (2023). Aurora 24. 128-130. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.13. Recepción: 4/10/2022. Aceptación: 6/11/2022. Publicación: 13/2/2023

martime@pontevedra.uned.es
ORCID: 0000-0002-2763-4324
UNED, Pontevedra

CC BY-NC-ND 3.0 Spain

El pasado traumático deja siempre un encargo al presente: medir la distancia que nos separa de aquellos hechos. El recuerdo del 36 ha sido permanente en la democracia española. Ha estado presente entre quienes lamentan la derrota y la orfandad a que ha sido abocada nuestra cultura democrática. Pero, también, entre quienes reclaman pasar página y dar por irrecuperable el legado de los derrotados. No ha dejado de tener sentido, lo hemos visto en el debate intelectual y académico, preguntarse por el peso de aquella pérdida, también para quienes el objetivo es devaluarla. Los testimonios que han llegado desde el exilio conforman un instrumento precioso que ilumina el debate; un debate sobre en qué medida la democracia española se ha hecho justicia a sí misma y en qué puede dar sus ilusiones y juicios de antaño por amortizados.

En este número 49 de la revista de filosofía *Éndoxa* se insta a profundizar en la recurrente pregunta acerca de la cultura española y sus deudas con el pasado. Bajo el título introductorio «El pensamiento del exilio», se lleva el foco en esta ocasión al ámbito de la filosofía y a la huella que ha dejado en nosotros el abandono de la senda orteguiana, que sí tuvo continuidad en la filosofía exiliada más allá del Atlántico. El dossier recoge ocho artículos de sendos autores y un par de entrevistas, donde queda manifiesta la fidelidad de los y las filósofos del exilio al proyecto de renovación cultural de Ortega, en su sentido más ambicioso, como recoge el subtítulo de la introducción, «El deber de memoria y la construcción de una comunidad filosófica iberoamericana». Procede felicitar a Jesús Díaz Álvarez y Antolín Sánchez Cuervo, coordinadores del número, tanto por la pertinencia como por el acertado enfoque del mismo.

Abre el dossier un texto de Pedro Cerezo, «Tragedia y metamorfosis de la razón en María Zambrano», donde se sigue la pista al programa orteguiano a través de los juicios históricos de su discípula malagueña. La creatividad del pensamiento para Zambrano estaría ligada al compromiso con el tiempo que a una le toca vivir. Si la abstracción idealista marca para Ortega la decadencia del siglo pasado, en el diagnóstico de Zambrano se presenta el fascismo como un engendro «monstruoso y sombrío» de aquel; un gesto de violencia derivado de la incapacidad del pensamiento para asumir sus propios límites y abandonarse al narcisismo.

Sergio Sevilla, en «Elementos heideggerianos en el pensar de García Bacca», asume en el diagnóstico epocal de la filosofía alemana —del que bebiera Ortega— de agotamiento de la metafísica occidental, la motivación de García Bacca para proponer una nueva ontología. El contraste con Heidegger le permite trazar los perfiles de este otro modelo ontológico, inspirado en el existencialismo, ya no en la hermenéutica, y que reconocerá en la ciencia una disposición más destructiva que de consumación metafísica, como defendería Heidegger.

«La tribuna vacante: Eduardo Nicol y la retórica filosófica tras Ortega», artículo de Juan Luis Fernández Vega, continúa el debate sobre la ciencia y la técnica de primera mitad de siglo, aquí a través de las reflexiones de Nicol, «el gran olvidado de la filosofía española», como le gusta calificarlo a Antolín Sánchez Cuervo. La ciencia, en cuanto ejercicio creativo de conceptos y teorías, habría de hacer valer su vertiente artística, alejándose del tecnologicismo, que prioriza la dimensión instrumental de este saber tan exitoso como deshumanizado.

El naufragio de la cultura moderna debería dar pie, a juicio de Ortega, a una superación del positivismo, y es en dicho contexto donde cobra sentido la renovación de la cultura iberoamericana por él alentada. Así se aborda en «Una influencia de la filosofía del exilio español en el pensamiento iberoamericano: el caso de Eduardo Nicol y Paulo Freire», de Diego Morollón, quien observa en la obra de Paulo Freire la expansión del citado análisis de Nicol sobre la ciencia también a la filosofía de habla portuguesa.

«Exilio y horror en las obras de María Zambrano y Adriana Cavare-ro: autobiografía, “Gedankenexperiment” y concepto de límite» es el título de la aportación de Karolina Enquist, quien nos insta a comparar las reflexiones sobre el exilio realizadas por Zambrano con las que nos son transmitidas a través de pensadores referentes en la temática como Primo Levi, Arendt o Bataille. La experiencia personal del exilio será vista por Zambrano, más allá de su dimensión sacrificial o puramente negativa, como una vivencia que trasciende lo particular, con potencial para proyectarse en símbolo de emancipación universal.

Héctor Arévalo propone otro ejercicio de comparación, en este caso asimilativa, entre el pensamiento de José Ortega y de Hayden White, sobre la importancia de los géneros narrativos en la construcción de identidades personales o generacionales. «El humus trágico de la “Escuela de Madrid”. Ortega y sus efectos sobre la razón poética en Zambrano y la gigantomaquia de la historia en Gaos» viene a respaldar la idea de que nuestra inclinación hacia un género narrativo está determinada por factores de oportunidad estética o política más que científicos o técnicos. Así se quiere observar en el trabajo ensayístico de Ortega, Zambrano o Gaos.

Andrea Luquin, «La construcción de los mitos del fascismo. A propósito de un texto de Max Aub», y Rafael Pérez Baquero, «Melancolía y temporalidad exílica: regresos anacrónicos en la España contemporánea», cierran el apartado de artículos con sendas reflexiones sobre la narrativa construida por el fascismo, el primero, y la narrativa de la transición democrática superadora de aquel, el segundo. Para Max Aub es la simbología uniformizante la que vertebra el mito fascista, concebido como instrumento de dominación de masas. La mitología de la Transición, a su vez, se construye sobre un relato de progreso y que empuja al extrañamiento a los exiliados, como el propio Aub, a quien no le quedará más que decir aquello de «he venido, pero no ha vuelto». Esta imposibilidad de retorno la encontramos también en el testimonio familiar de María del Carmen Rovira entrevistada por Sánchez Cuervo. Y de otro modo, en la entrevista que cierra el número a José Luis Abellán, quien nos recuerda que la consideración hacia estos pensadores del exilio, como «malos españoles que dijeron cosas inconvenientes para el desarrollo español [...] ha llegado prácticamente hasta nuestros días».



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Jordi Morell. *Assaig visual de les aigües de la llacuna* #3, 2022



Normas para la publicación

Normes per a la publicació

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*, a excepción de las reseñas, serán objeto de una evaluación por parte de dos revisores anónimos y externos a la institución del autor/a, que dará lugar a dos informes ciegos (*double blind peer review*) a partir de los cuales el consejo de redacción decide sobre la publicación del trabajo y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de seis meses desde la recepción del mismo en la revista. En caso de discrepancias entre los dos informes, se contará con un tercer revisor. Un artículo puede ser publicable / no publicable / publicable condicionado a determinados cambios en relación a la normativa de estilo y/o redacción, de contenido, etc.

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 estudios 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**: se deberá presentar con la fuente tipográfica Times New Roman y cuerpo 12.

Los textos pueden ser artículos o reseñas.

En el caso de los artículos, la extensión máxima será de 37.000 caracteres con espacios y la primera página debe contener:

- título del artículo (en la lengua del texto y en inglés)
- resumen del artículo (en la lengua del texto y en inglés), de unas cinco líneas
- cinco palabras clave (en la lengua del texto y en inglés)
- con relación al autor/a: nombre y apellidos, universidad o centro de investigación al que se vincula, correo electrónico y ORCID

Las notas, tanto críticas como bibliográficas, se incluirán siempre en el pie de página (cuerpo 10). Las notas bibliográficas deberán citarse íntegramente la primera vez que aparezcan a pie de página (ej.: Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992, pág. 134.), mientras que las siguientes veces se utilizarán, según corresponda, las fórmulas *op. cit.*, *ibidem*, *idem*, etc. (ej.: Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética, op.cit*, pág. 135.).

En el texto, las llamadas de símbolos numéricos que remiten a las notas a pie de página se insertarán inmediatamente detrás del signo de puntuación (ej.: Zambrano, como Nietzsche,¹ incide en esta idea).

En la revista *Aurora* se utiliza el estilo humanístico de citación (UNE 50-104-94; ISO 690:1987). Las referencias bibliográficas aparecerán también al final del artículo, ordenadas alfabéticamente, y se adecuarán a los siguientes ejemplos:

- **Libro:** Zambrano, María. *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos, 1988 (1.ª 1958).
- **Capítulo de libro:** Larrosa, Jorge. «Sobre el camino recibido, o la delicada conjunción entre método, vida y experiencia». En: Carmen Revilla (ed.). *Claves de la razón poética*. Madrid: Trotta, 1998, págs. 131-138.
- **Ediciones:** Zambrano, María. *Claros del bosque*. Mercedes Gómez Blesa (ed.). Madrid: Cátedra, 2011.
- Las *Obras completas* de María Zambrano se citarán del siguiente modo: Zambrano, María. *La España de Galdós*. María Luisa Maillard (ed. y presentación). En: *Obras completas*, III, *Libros (1955-1973)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- **Artículos en revistas:** Araguren, José Luis. «Los sueños de María Zambrano», *Revista de Occidente*, 35, 1966, págs. 103-145. DOI: <http://dx.doi.org/xxxx>.
- **Documentos web:** Martínez González, Francisco, «El pensamiento musical de María Zambrano» [en línea]. Granada, 2008 (consulta: 26/6/2017). Disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf>.

En el 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 JPEG separado.

En la redacción de los textos deben seguirse los Criteris de la Universitat de Barcelona, en su totalidad o en aspectos concretos: <https://www.ub.edu/cub/criteris.php>)

Se admiten trabajos en castellano, catalán, gallego, euskera, francés, inglés e italiano.

La extensión de las **reseñas** ha de ser de 5.000-6.000 caracteres con espacios.

Las reseñas no pueden incluir pies de página ni referencias bibliográficas.

Los originales se enviarán a las siguientes direcciones de correo electrónico: **trueba@ub.edu** y **acastilla@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
- 22 María Zambrano y el cine I
- 23 María Zambrano y el cine II
- 24 La experiencia del ensayo I

En preparación

La experiencia del ensayo II

Pedidos:

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
comercial.edicions@ub.edu
www.edicions.ub.edu



SUMARIO | SUMARI | CONTENTS

La experiencia del ensayo I | *L'experiència de l'assaig I* | *Essay Experience I*

Karolina Enquist Källgren, *El fenómeno «poiético» de María Zambrano* | *El fenomen «poiètic» de Maria Zambrano* | *María Zambrano's "poietic" phenomenon*

Luca Filaci, *Percorsi alternativi tra i sentieri del linguaggio a partire da «Claros del bosque»* | *Rutes alternatives entre els senders del llenguatge a partir de «Claros del bosque»* | *Rutas alternativas entre los senderos del lenguaje desde «Claros del bosque»* | *Alternative routes between language paths from "Claros del bosque"*

Francisco José Martín, *Razón poética y exilio* | *Raó poètica i exili* | *Poetic reason and exile*

Daniela Omlor, *Writing as a ghost: Zambrano's "Carta sobre el exilio"* | *Escrivint com un fantasma: la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano* | *Escribiendo como un fantasma: la «Carta sobre el exilio» de María Zambrano*

Luis Ortega Hurtado, *María Zambrano, del artículo filosófico al ensayo* | *María Zambrano, de l'article filosòfic a l'assaig* | *María Zambrano, from the philosophical article to the essay*

Goretti Ramírez, *Para un «inverosímil, pero no imposible, lector»: el ensayo en María Zambrano* | *Per a un «inversemblant, però no impossible, lector»: l'assaig en María Zambrano* | *For an "unlikely, but not impossible, reader": The essay in María Zambrano*

Stefania Tarantino, *La scrittura «ex abundantia cordis» di María Zambrano* | *L'escriptura «ex abundantia cordis» de María Zambrano* | *La escritura «ex abundantia cordis» de María Zambrano* | *María Zambrano and her Writing "ex abundantia cordis"*

Puentes | Ponts | Bridges

Núria Contreras Coll, *La metáfora viva como el «espacio vital» del texto* | *La metàfora viva com l'«espai vital» del text* | *The living metaphor as the "vital space" of the text*

Sara Del Bello, *Lo sguardo misericordioso del cinema neorealista. Gli ultimi della storia* | *La mirada misericordiosa del cine neorealista. El último de la historia* | *La mirada misericordiosa del cinema realista. L'últim de la història* | *The merciful gaze of cinematic realism. The last in history*

Juan Navarro de Sant Pío, *«Video, ergo sum». María Zambrano y el sueño del cine* | *«Video, ergo sum». María Zambrano i el somni del cinema* | *"Video, ergo sum". María Zambrano and the cinema's dream*

Reseñas | *Ressenyes* | *Reviews*



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

ISSN 1575-5045



24